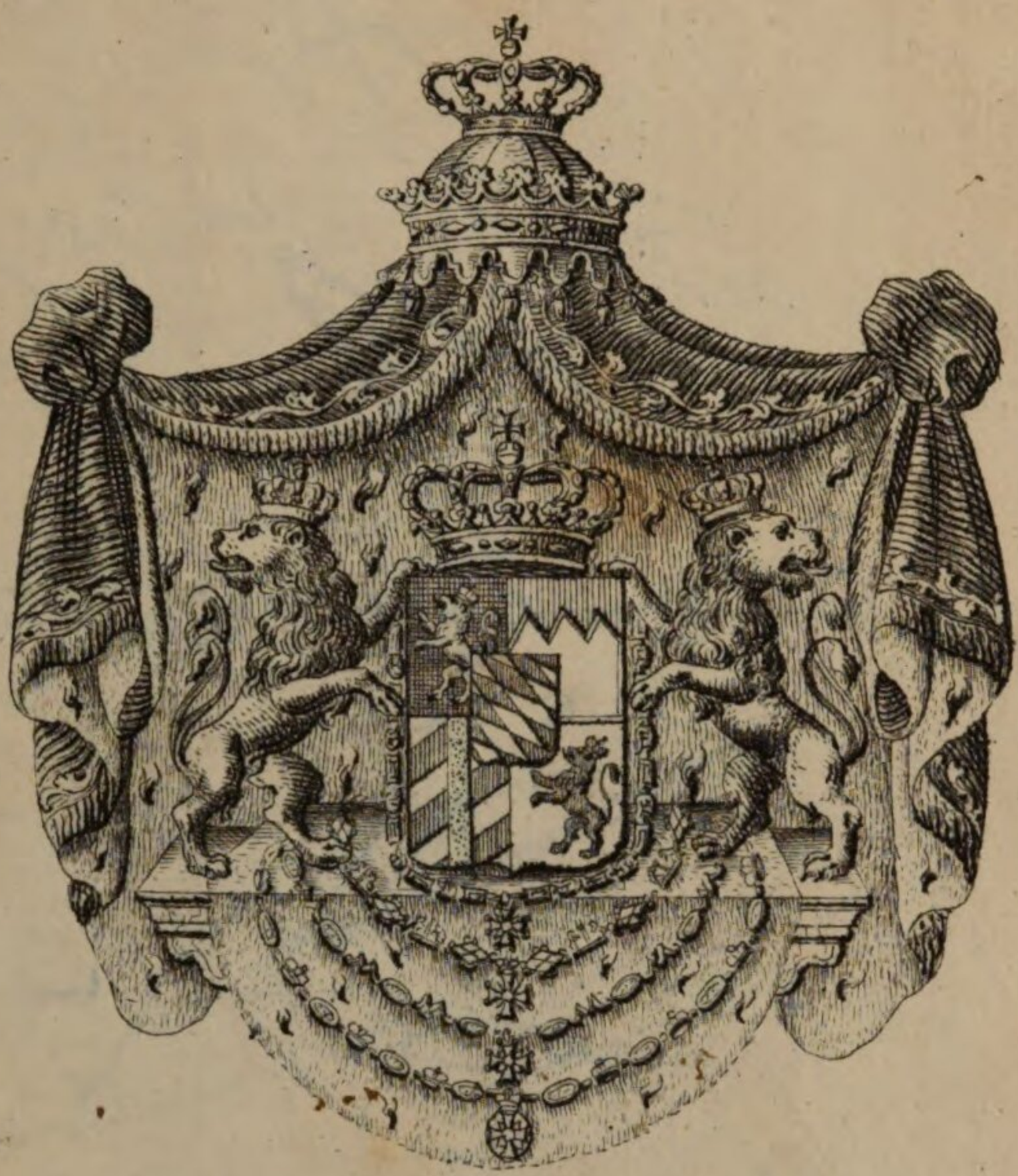

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS,

<36635055890014

S

<36635055890014

Bayer. Staatsbibliothek

L. gen Bernhardi

9 =

Sprachlehre

von

A. F. Bernhardi.

Berlin,
bei Heinrich Frölich
1803.

BIBLIOTHECA
REGLA
MONACENSIS.

Sprachlehre

Zweiter Theil.

Angewandte Sprachlehre.

Omnes artes quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione inter se continentur.

Cic. pr. Archia 1.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Viertes Buch.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK

Mit dem gegenwärtigen Buche entsteht eine ganz neue und weitere Ansicht der Sprache, welche wir nur dadurch vollständig deutlich machen können, daß wir: theils mit einem Blicke übersehen, was wir in den vorigen Büchern geleistet, theils daß wir manches Einzelne, oben hie und da Angeführte, welches auf die gegenwärtige Untersuchung hindeutet, zusammenstellen, inniger verknüpfen und nach Principien erweitern.

Das erste der Bücher im vorigen Theile, enthielt eine Geschichte der Sprachdarstellung nach Principien. Wir giengen von ihren rohesten Anfängen aus, und verfolgten sie bis zu ihrer höchsten und feinsten Ausbildung. Bei dieser Untersuchung war es nun allerdings nothwendig, daß die Frage aufgeworfen wurde: durch welche Gründe bestimmt, der Mensch darstelle? und was Veranlassung der Darstellung überhaupt wäre? Auf diese wichtige Frage, zu welcher wir in der Folge eine weitere Antwort suchen werden, wurde damals dem momentanen Bedürfnisse gemäß erwiedert: der Zweck der Sprachdarstellung sei kein anderer, als um seine Vernunft mit einer andern, außerhalb angenommen zu vereinigen, um hiedurch gewisse äußere, nach den Stufen der Bildung wechselnde, Bedürfnisse zu befriedigen. — Nun ist hier die Rede von zwei vernünftigen Naturen, von denen eine darstellendes, und die andere empfangen-

des Subjekt ist. Das Dargestellte sind Vorstellungen, und daher wird die Darstellung durch die Vorstellungen des darstellenden Subjekts begründet, und die Würkung der Darstellung kann keine andere sein, als daß die Vorstellungen des darstellenden Subjekts, Vorstellungen des empfangenden werden. Durch die Darstellung selbst werden demnach beide Subjekte in einer Reihe von Vorstellungen vereiniget, sie sind zum Theile eins. Dies ist mit andern Worten ausgedrückt: der Zweck der Darstellung ist zunächst Mittheilung, das empfangende Subjekt nimmt Theil an den Bildern, Begriffen, Ideen des Darstellenden, ihm wird mitgetheilt.

Diese Mittheilung aber, da sie materiale Tendenz aller Sprachdarstellung ist, erfordert eine gewisse Form, deren Allgemeinheit und Nothwendigkeit, da die darstellenden Subjekte vernünftige Wesen sind, aus der Natur derselben, und also aus dem Begriffe der Vernunft und den Zweigen des Vorstellungsvermögens abgeleitet und von allem Empirischen abgesondert, dargestellt werden muß. Die Bemühungen hiezu enthält das zweite und dritte Buch. Jenes nehmlich stellt in Hinsicht auf dieses die Elemente der Sprachdarstellung, nehmlich die nothwendigen Arten der einzelnen Sprachformen auf; das letzte aber, die Verbindung derselben zu dem Satze, welcher als die höchste und ausgedehnteste Sprachform, zugleich die nothwendige und allgemeine aller Sprach-Mittheilung ist.

Freilich liegt der Gedanke sehr nahe: daß wenn der Satz die höchste Mittheilungsform der Sprache ist, auch die Lehre von der Sprache mit der Ableitung und Betrachtung desselben, also mit dem dritten Buche, welches

diesen Inhalt hat, völlig geschlossen sei. Und in der That ist dies unleugbar, wenn man die Sprache von der formellen Seite ansieht. Nun aber giebt es noch eine Ansicht der Sprache von der materiellen Seite; und in dieser Hinsicht werden wir sie in diesem Theile betrachten.

Der Inbegriff der Sprachzeichen sowohl, als jedes einzelne Zeichen hat einen Inhalt; und in eine Sprachlehre gehört eine Reflexion auf den Inhalt der Sprachzeichen im allgemeinen, eben so wohl als eine Betrachtung auf das blos formelle. Nur muß man die Begriffe, Dargestelltes, Bezeichnetes, Mitgetheiltes in der höchsten Allgemeinheit auffassen.

Die nächste Untersuchung, welche wir vor uns haben, besteht nun darin; daß wir uns entwickeln, in welchem Sinne und in welchen Rücksichten, der Inhalt der Sprachzeichen, zu der Sprachlehre müsse gerechnet werden. Wenn dies geschehen ist, dann lassen sich vielleicht die Sprachzeichen ihrem Inhalte nach trennen; und aus dieser Trennung Organisationen bilden, welche, wenn man auf sie durch Principien geführt worden, Vollständigkeit haben, so, daß mit deren Darstellung auch die Sprachlehre materialiter vollendet wird.

Der Inhalt gehört allerdings, als solcher, und im Einzelnen keinesweges vor das Forum der Sprachlehre, sie darf es sich nicht einfallen lassen, dem Stoffe Gesetze vorzuschreiben; und ein solches Unternehmen muß nothwendig mißlingen. Wenn man zum Beispiel Systeme, als welche unbedingte Wahrheit erfordern, auf Sprachformen gründet, und jenen, anstatt sie, als ein poetisches Spiel anzusehen, wegen ihres grammatischen Zu-

sammenhanges, einen realen giebt; so versteht es sich, daß man, wenn es auch dem Scharfsinne nicht gelingt, die Fehlschlüsse zu entdecken, die Falschheit des Systemes augenblicklich gewahr wird; so fern es in das praktische Leben und auf die Erfahrung soll übertragen werden. Eine Untersuchung hierüber gehört demnach keinesweges in das Gebiet der Sprachwissenschaft; sodann die Gründe für und dagegen müssen aus ganz andern Wissenschaften abgeleitet werden.

Eine andere Ansicht aber ist folgende: die Sprache ist Darstellung von Vorstellungen. Wenn demnach auf dem Gebiete der Vorstellungen, Veränderungen nach einem Gesetze vorgenommen werden, wenn hier Verbindungen gleichartiger Vorstellungen, wenn Bildung organisirter Ganze erfolgen: so ist an und für sich klar, daß hiedurch in der Sprachdarstellung kein formeller Einfluß sichtbar werden kann, denn als Inbegriff von Formen ist die Sprache ein nach andern Principien geordnetes Ganze, wohl aber muß ein materieller Einfluß sich zeigen. Denn das Gesetz, nach welchem auf dem Gebiete der Vorstellungen, Ganze und Vollendungen entstehen, indem nehmlich Reihen von Vorstellungen einerlei Art sich einigen und verknüpfen: dies Gesetz muß sich auch in der Darstellung darstellen, das heißt in der Abbildung dieser Vorstellungen, muß sich dieselbe Ganzheit und Vollendung wieder finden, indem nehmlich Darstellungen einerlei Art sich einigen und verknüpfen.

Diese Gleichartigkeit der Vorstellungen aber, und der davon abgeleiteten Darstellungen, kann nur in dem Inhalte, das ist, in der Aehnlichkeit und Gleichheit der

Sphären der einzelnen Vorstellungen und Darstellungen liegen; und unsere Bemühung muß demnach zuvörderst dahin gerichtet sein: Ein Princip aufzufinden, nach welchem die Sphäre der Vorstellungsmasse, entweder als eine große, absolute Einheit erscheint; oder wenn die Möglichkeit ja Nothwendigkeit einer Trennung der Vorstellungsmasse bewiesen werden sollte, die einzelnen Gesetze derselben vollständig aufzufinden, und damit die Arten, welche die Vorstellungsmasse sich spalten muß, als nothwendig darzustellen. In demselben Momente wo dieses geschieht, und die Bestimmung hinzugefügt wird: daß die Darstellung durch Sprachformen geschehen solle oder müsse, wird auch eine Eintheilung der Sprache dem Inhalte nach begründet, und gewisse Sprachorganisationen erscheinen, als nothwendige Bedingungen und Organe bestimmter Vorstellungsreihen.

Die letztern Sätze sind nichts als Folgerungen aus dem schon weit früher aufgestellten Princip: daß Darstellung das Correlat der Vorstellung sei; und daß in der letztern nichts anzutreffen, welches nicht auch in der ersten sich wieder finde. — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die von uns aufzufindenden Vorstellungsreihen, sich in jener, oben als nothwendig aufgestellten Sprach-Form offenbaren müssen, das heißt in Sätzen; eine Erinnerung, welche deswegen so nothwendig ist, weil auf dem Gebiete der Vorstellungen, nach einem Gesetze eine Ordnung entstehen kann und muß, welche zwar in der Sprachdarstellung Zeichen von gleichartiger Sphäre, aber nicht von gleicher Form vereinigt, und wo nur materialiter des ordnende Princip sich in der Sprachdarstellung ausspricht.

Von dem Gesetze, nach welchem die Vorstellungsmasse zu ordnen, oder auch einzutheilen sei, wissen wir bis jetzt noch nichts weiter, als daß es nicht formell, sondern materiell sein soll. Eine etwas nähere Bestimmung scheint daraus zu erfolgen, daß es ein in Beziehung auf Sprachdarstellung ausgesprochenes Gesetz sein sollte, und folglich sich auf die Vorstellungsmasse, als mögliches Objekt der Sprachdarstellung bezieht. Da aber Sprachdarstellung die weiteste Art der Darstellung ist, indem eine jede andere weit begränztern und engern Raum hat, zum Beispiel die Bildhauerei, Mahlerei und so ferner; so verschwindet die daher genommene nähere Bestimmung, und wir müssen einen andern Weg versuchen, um zu dem gewünschten Ziele zu gelangen.

So viel läßt sich indessen einsehen, daß durch die Auffindung des Princips, um eine Eintheilung der Vorstellungsmasse und damit Gattungen von Sprachdarstellungen zu begründen, reine Sprachdarstellungen als Resultate erscheinen müssen. Dieser Ausdruck soll so viel sagen, daß nachgewiesen werden muß: daß die Form der Sprachdarstellung diejenige sei, in welcher diese bestimmte Masse von Vorstellungen, dieser Zusammenhang derselben, nothwendiger Weise habe müssen ausgedrückt werden; und daß jede andere Form der Darstellung, so scheinbar bequemer und schöner sie auch erscheinen möge, dennoch die Masse der Vorstellungen verringert oder wenigstens das gegenseitige Verhältniß derselben zerstört haben würde. Wir werden also eine jede von uns aufgestellte Gattung der Sprachdarstellung, als nothwendig rechtfertigen müssen und

beweisen: daß es unmöglich sei, daß es mehrere Gattungen geben könne, und daß bestimmte Reihen von Vorstellungen sich durch die Sprache und durchaus in keiner andern Form der Darstellung offenbaren müssen. Bei dieser Operation wird nun die Sprache nothwendig als ein Objekt erscheinen, welches als Mittel zu einem Zwecke verwandt wird, die Sprache wird hier eine Anwendung leiden, und zwar eine solche, welche als einzig mögliche aus ihrer Natur demonstrirt werden kann, es wird eine reine Anwendung derselben sein; und dies schließt uns mit einemmahle den Inhalt der folgenden Bücher im allgemeinen auf, welcher kein anderer ist als zu zeigen, daß es Reihen und Arten Vorstellungen giebt, welche durchaus nicht anders könnten dargestellt werden, als in der und durch die Sprache, (das Merkmal des artikulirten Tons mit eingeschlossen); und dann nach einem in dem Inhalte der Vorstellungen gegründeten Princip, die mögliche Arten dieser Vprstellungsreihen, und deren Zweck aufzusuchen, die Sprachdarstellungen als nothwendig davon abzuleiten, und die Mittel anzugeben, welche in der Sprache liegen, um diesen Zweck in der Darstellung zu erreichen. Wir haben den ersten Theil dieses Werkes, welcher sich mit den nothwendigen Formen unserer Vorstellungen, und den davon abgeleiteten Sprachformen beschäftigte, Reine Sprachlehre genannt, wir wollen diesen Theil, welcher den nothwendigen Inhalt unserer Vorstellungen, und die davon abgeleiteten Sprachdarstellungen enthalten soll, welcher die nothwendige Anwendung der Sprache, als solcher enthält; mit einem aus der Mathematik entlehnten Nahmen: angewandte Sprach-

lehre nennen; obgleich die Benennung: von den reinen Anwendungen der Sprache, dasselbe und vielleicht noch bestimmter ausdrückte. Denn in der That wird im folgenden von den möglichen Anwendungen der Sprache für gewisse Vorstellungsreihen gehandelt, und zwar in so fern, als die Sprache nothwendiger Weise des Organ der Darstellung für diese ist.

Allein es ist nicht genug, den Inhalt der folgenden Bücher im Allgemeinen zu bestimmen, sondern es wird nothwendig sein, uns zu einer Eintheilung der Vorstellungen dem Inhalte nach, einen Weg zu bahnen; und dies wird am besten geschehen, wenn wir einen Blick auf die Art und Weise werfen, wie unsere Vorstellungen, und die damit zusammenhangenden Sprachdarstellungen sich bilden. Dies wird uns um so leichter, da in der Einleitung des Werkes im ersten Buche des ersten Theiles, schon vieles hieher gehörige vorgekommen. Unsere Vorstellungen nehmlich; und folglich auch unsere Sprachdarstellungen, beginnen mit der Auffassung und Darstellung der Anschauung. Ueber diesem Fundamente, bildet sich die Auffassung und Darstellung des Unsinnlichen; und diese beiden dem Inhalte nach sich entgegengesetzten Theile hängen durch die Metapher, bei aller andern Heterogeneität innig zusammen; und in der Form der Darstellung, ist kein Unterschied sowohl bei den Redetheilen, als auch bei deren Verbindung zu einem Satze. Daß aber dieser materielle Unterschied der Vorstellungen und Darstellungen, keinen Einfluß auf die Darstellungsformen habe, ist sehr natürlich, denn im Grunde ist es ja nur ein Zeichen in zwei verschiedenen Richtungen gebraucht; und wir wis-

sen, daß die Sprache jede Vorstellung, weil sie ursprünglich aus der Anschauung entstanden ist, auch als Anschauung zu behandeln pflege. Betrachten wir aber die Sprache als Allegorie unseres Wesens, als Spiegel und Bild von uns selbst: so liegt die Idee sehr nahe, daß es nur eine scheinbare Trennung sei, wenn wir die Welt in die sinnliche und unsinnliche zerschneiden, sondern daß eine die andere nur reflektire, und daß ein geheimes Band zwischen beiden sei, welches die Sprache durch die Metapher ausdrückt, und nach dessen Entdeckung die Philosophie von jeher strebte, ohne es jedoch, als seit kurzem aufzufinden. Wir begnügen uns auf die unbedingte Einheit, welche die Sprache durch diesen Zusammenhang erhält, aufmerksam gemacht zu haben, und behalten uns vor, die wichtigen Folgerungen, welche sich für Kunst und Leben an diese Bemerkung reihen lassen, an einem andern Orte auseinander zu setzen.

Diese Eintheilung der Vorstellungen, nach welcher sie ihrem Inhalte nach in zwei Arten zerfallen, nehmlich in Vorstellungen von sinnlichen Substanzen, und den Eindrücken, welche diese auf uns machen; und in Vorstellungen von dem unsinnlichen jeder Art; diese Eintheilung ist es, welche wir im ersten Buche angedeutet haben, und die wir mit schärferer Bestimmung zum Grunde legen wollen. Wir müssen nehmlich zu diesem Entzwecke das Wort unsinnlich näher bestimmen, und die Begriffe, welche wir mit den Wörtern Bild und Begriff verbinden wollen, genauer betrachten. Zwar ist im ersten Buche mehreres, das sich auf diese Kunstwörter bezieht, erläutert worden; hier aber, wo

wir auf die Eintheilung der Vorstellungen nach dieser Beziehung etwas gründen wollen, müssen wir uns die Begriffe schärfer vor das Auge rücken, und obige Wörter näher bestimmen, als bis jetzt geschehen ist.

Der Grund unsers Glaubens an die Gegenstände und ihre Realität besteht nehmlich in der Empfindung, welche wir in uns wahrnehmen. Die Einbildungskraft ahmt nun die Gegenstände nach, und bildet entweder, indem sie die reale Anschauung copirt, oder einzelne reale Theile vereint, ohne daß dem Vereinten eine Anschauung correspondirt, Ganze in und durch sich. Solch ein Produkt der Einbildungskraft, welches nach Hervorbringung der Empfindung strebt, verlangt daher, ob es gleich keine äußere Realität hat, und nicht haben soll, und darf, einen wenigstens momentanen Glauben an dieselbe. Die Möglichkeit der Empfindung aber entsteht aus der hohen Aehnlichkeit dieser Vorstellung, mit der realen Anschauung. Diese Art von Vorstellungen wollen wir sinnliche, mit einem uns geläufigern Namen Bilder nennen, und als charakteristisches Kennzeichen uns das Streben nach dem realen Sein merken. Dieser Art von Vorstellungen setzen wir die Begriffe entgegen. Hier erscheinen nehmlich die Qualia der Anschauungen, welche im Bilde empfunden, das heißt auf einmahl wahrgenommen werden, vereinzelt, und als Quanta zu einer Begränzung gehörig hintereinander gestellt, und dann zusammengefaßt. Dies nähert den Begriff der Zahl, auch strebt er nicht, wie das Bild nach Produktion der Empfindung, ob er gleich nichts anders, als die fixirte und zerlegte Anschauung ist, seinem größten Theile nach nehmlich; denn ein

zweiter ist durch den produktiven Verstand: Urtheil und Schluß entstanden, sondern er entfernt sich geflißentlich davon; eben so wenig verlangt der Begriff einen Glauben an seine äußere Realität, ob diese gleich zum Grunde liegt; sondern der Verstand sucht sogar die Anschauung entbehrlich zu machen, und sie durch ein Handhaben seiner Zahlen nach den Gesetzen der ihm möglichen Rechnungen zu ersetzen. Dies ist nun der Grund, warum in der Folge ein jeder Begriff als solcher, gesetzt, daß er auch eine Anschauung darstellte, als unkörperlich und unsinnlich wird und kann behandelt werden. So ist z. B. Baum ein Bild, so fern er auf die Imagination bezogen wird; allein zum Behufe einer Definition ist er ein Begriff, weil dies Wort zwar eine Anschauung ursprünglich bezeichnet, allein im gesetzten Falle nur als Verstandesstoff behandelt wird.

Nach dieser Ansicht zeigt sich nun gleich die große Schwierigkeit, die eben gemachte Eintheilung der Vorstellungen in Bilder und Begriffe praktisch zu machen, welche in nichts anderm, als in der ursprünglichen und absoluten Einheit der Bilder und Begriffe selbst liegt, und der daher entspringenden Einerleiheit der Zeichen, welche im gegenwärtigen Falle Sprachzeichen sind. Denn ein und dasselbe Sprachzeichen in zwei verschiedenen Richtungen gebraucht, erscheint, das eine Mahl als Bild, das andere Mahl als Begriff. So vage aber auch diese Eintheilung bei der nähern Anwendung erscheinen mag, so bleibt dennoch so viel richtig, daß die Zeichen der Anschauungen, auch gemeiniglich als Bilder, und die Zeichen des Unsinnlichen, Unkörperlichen, der erworbenen nicht der gegebenen Vorstellun-

gen gemeiniglich als Begriffe gebraucht werden. Am sichersten leitet bei dem einzelnen Falle die Tendenz der ganzen Darstellung, welche, wenn sie auf Produktion der Empfindung und des momentanen Glaubens an eine äußere Realität hingearbeitet ist, wenn durch die ganze Darstellung, Hervorbringung einer Subordination und Coordination einzelner Sphären die Hauptsache ist, und als Resultat einer Realität, als dauernd angegeben wird, so sind Begriffe producirt. Man sieht aus dem ebengesagten, welches in der Folge sich noch mehr und deutlicher aufklären wird, daß eigentlich der Verstand sich nur von der Realität entfernt, und in sich rechnet, um zu dem Gegebenen, zu dem Wahren an sich, dem realen zurückzukehren; dagegen die Imagination, weit freier und unendlicher in sich spielt und wirkt, und nur darum den Schein der Realität annimmt, um desto fesselfreier, ihre eigenthümliche Kraft zu brauchen. Uebrigens aber kommt das Bild und der Begriff dahin überein, daß beide Vorstellungen in uns sind, welche wir, falls wir die Beziehung auf das Praktische aufgeben, und keine äußere Realität unserer Vorstellungen fordern, mit Freiheit und Willkühr beherrschen können. Wenn wir also nach einem Gesetze Bilder und Begriffe in uns ordnen: so muß man diese Ordnung, stets als eine ideale, als eine Ordnung in uns ansehen; und nicht, es müßten denn äußere Bedingungen hinzukommen, diese Ordnung in der Wirklichkeit anzutreffen vermeinen.

Nun wird man die Möglichkeit folgenden Falles nicht abstreiten können, daß eine Kraft des menschlichen Geistes, zum Beispiel die Einbildungskraft, sich als solche durch Sprachdarstellung äußern wollte, und die Aufgabe wäre die Darstellung einer Schlacht zu Stande zu bringen. Da nun nach Absonderung alles speciellen und Auffassung der Aufgabe im allgemeinen, eigentlich folgender Sinn darin läge: durch Sprachdarstellung eine Anschauung, und zwar eine ideale zu Stande zu bringen: so bieten sich natürlich folgende Fragen dar: Erstlich haben Kräfte, welche in dem Menschen liegen, das Recht ähnliche Anforderungen zu machen; zweitens wie viele Kräfte sind dies, und wie viele Anforderungen, und von welcherlei Art entstehen daher? drittens — welche Mittel hat die Sprache in sich, um diese Anforderungen zu befriedigen?

Es ist bei dem ersten Anblicke klar, daß in eine Sprachlehre, nur die Beantwortung der dritten Frage gehört; und daß die beiden ersten auf ein anderes Gebiet zu verweisen wären. Allein eben so gewiß ist es auch, daß die dritte eigentlich grammatische, nicht beantwortet werden kann, ohne daß die beiden ersten erweitert sind. Denn beide stehen in demselben Verhältnisse zur dritten, als der Begriff der Vorstellung zu dem der Darstellung; und eben so, wie wir uns in den ersten Büchern auf eine nähere Ansicht der Vorstellungen einlassen mußten, um die Darstellungsformen zu finden: so müssen wir auch jene ersten Fragen genau beantworten, um die Materie oder den Vorstellungsstoff auszumitteln, und dadurch uns den Weg zur Beantwortung der grammatischen Frage zu bahnen.

Hier zeiget sich nun durchaus, daß die Sprachlehre in der That nur von einer Seite geschlossen sei; und daß sie ihren völligen Schluß, erst nach Beendigung der angedeuteten Untersuchung erwarten dürfe. Um uns nun die Aufgabe recht deutlich zu machen, ist eine Reihe von Vorbereitungen nöthig, welche auch das Verhältniß, in welchem diese Untersuchungen zu dem vorhergehenden stehen, deutlich ins Licht setzen, und das Passende des Titels erläutern werden, welchen wir den sämmtlichen Materien gegeben haben, welche in den drei folgenden Büchern abgehandelt werden.

Zu diesem Zwecke aber, müssen wir uns den Begriff der Darstellung, welcher der höchste und Grundbegriff für die Sprache ist, noch einmahl vor das Auge rücken; und zwar in einer Beziehung, welche zwar in dem ersten Buche angedeutet, aber nicht erläutert worden. Man kann nehmlich den Menschen in einer zwiefachen Beziehung betrachten, Einmahl als eine sinnliche Natur, und dann als ein rein vernünftiges Wesen. Als sinnliche Natur hängt der Mensch durch seine Bedürfnisse mit der äußern Umgebung innig zusammen. Sie ist ihm der Stoff, welchen er nach Maaßgabe dessen, was er bedarf, verändert, von dem er seine Nahrung, seine Kleidung, kurz alles erhält, was sein Körper begehrt. — Alle diese Güter aber gewährt dem Menschen die Natur, stets nach einem der Anforderung verhältnißmäßigen Widerstande, welcher eine ihm angemessene Thätigkeit veranlaßt. Nun sind aber, außer dem einen Individuo, noch andere ihm ähnliche Wesen, mit ähnlichen Zwecken versehen, auf denselben Stoff angewiesen und denselben Bedürfnissen unter-

verworfen. Dies veranlaßt eine Verbindung mehrerer Menschen, eine Bewaffnung gleichsam, gegen die harte und geizige Umgebung; und bei dieser Gelegenheit entsteht Darstellung, und zwar Darstellung durch Sprache als das leichteste Mittel der Vereinigung. Diese Darstellung ist aber nichts weiter als Ausbruch eines Instinkts, und als solcher ist sie roh. Freilich würde diese ganze Erscheinung nicht möglich sein, wenn sie nicht mit der Freiheit, als der höchsten Natur des Menschen, zusammenhinge; allein, da sie auf einen äußern Impuls erfolgt, da sie sich auf ein empfundenes Bedürfniß gründet: so erhält sie eine Naturnothwendigkeit in sich, der Zusammenhang mit der höchsten Natur bleibt dem Darstellenden unbekannt, er betrachtet dieses Produkt verhüllter Freiheit, weil er des Erzeugens sich nicht bewußt ward, als etwas angebohrnes; und erst eine spätere Spekulation muß dies Faktum auf die Freiheit zurückführen, und es als ein aus concertirenden Kräften entsprungenes Produkt aufstellen. Dies ist nun das Geschäft, welches wir in den drei vorigen Büchern unternommen; und da schloß freilich die Sprache von dieser Seite betrachtet, die Mittheilung, als wesentliches Merkmal in sich; denn die Sprache ist hier nur Mittel zu einem äußern Zwecke, eine Stuffe, durch welche die Geselligkeit herbeigeführt wird; und welche die Existenz der bürgerlichen Gesellschaft zwar nicht möglich macht, aber doch außerordentlich erleichtert.

Der Gebrauch der Sprache in dieser Epoche ist demnach ein roher und unkünstlicher, weil der Zweck ein äußerer, durch sinnliches Bedürfniß erzeugter ist.

Aber dieser Gebrauch dauert fort in der complicirtesten Gesellschaft und raffinirtesten Geselligkeit. Denn auch in dieser bleibt ja der Mensch eine sinnliche Natur, mit sinnlichen Bedürfnissen; durch letztere wird er natürlich zur Sprachdarstellung getrieben, nur ist diese in so fern gebildet, als die Masse vermehrt, und die Darstellung organischer ist. Der Mensch hat sich nehmlich nach und nach eine reiche Erfahrung erworben, welche ihn zwar zur Vermehrung der Sprachzeichen, und ihrer künstlichen Bildung antreibt; aber ihn von Darstellung zu einem äußern Zwecke durchaus nicht entbinden kann. Denn wenn diese ausgebreitete Erfahrung einerseits, die Mittel sinnliche Bedürfnisse zu befriedigen, allerdings erleichtert; so erschaft sie auf der andern Seite auch wiederum neue — und so wird der Mensch, durch seine eigene Natur, zu einer ewigen, regen Thätigkeit, gegen die Umgebung gezwungen; das gegenwärtige Verhältniß gegen die Natur ist jenes oben angeführte noch immer, die Ansicht der Natur bleibt dieselbe, sie ist ihm immer noch der Stoff, welchen er zum Behuf der Nahrung, Kleidung und anderer Bedürfnisse verändert; nur trieb ihn dort ein dunkles Bewußtsein, ein Instinkt zu allem diesen an, statt daß er sich jetzt auch darneben der Mittel ihn zu befriedigen, sich deutlich bewußt ist, daß eine Aeußerung der Vernunft den thierischen Trieb begleitet, und dadurch veredelt. Man sieht, daß auf diese Art Einbildungskraft und Erkenntnißvermögen Stoff erhalten, allein nicht um ihrer selbst willen, sondern als Mittel zu einem äußern Zwecke. — Unter diesen Umständen kann nun die Sprache nichts anders werden, als ein Spiegel dieser

sinnlichen Ansicht, und ein nothwendiges Mittheilungsmittel.

— Die nothwendige Folge von allem diesem ist in Hinsicht der Sprache Verwilderung. Und wie könnte dies auch anders sein, da ihre Bildung nicht nach einer Regel geschieht, deren sich der Bildende deutlich bewußt ist; nicht nach einem Gesetze, welches von innen heraus die Erscheinung bewürkt, und daher den Organismus oder die sinnliche Regel hervorbringt. Hieran ist aber in dieser Periode durchaus nicht zu denken. Denn die Regel nach der sich die Sprache entwickelt, bildet sich aus einer Menge einzelner, äußerer, zufälliger, nicht zu berechnender Umstände; und die Masse ihrer Zeichen enthält das jedesmalige Maas der Erfahrungen der Nation, welcher die Sprache angehört, ein Maas, welches eigentlich täglich wechselt. In dieser Hinsicht ist demnach Sprache, Instrument der Mittheilung, in ewigem Wechsel entstehend und vergehend; ein Werkzeug, welches nach einer Reihe von Jahren zu einem ganz andern wird, als es anfangs war, ohne auf dem höchsten Bildungspunkt je etwas anders, als etwas momentanes gewesen zu sein.

Die Frage ist nun: ob die hier geschilderten Unvollkommenheiten der Sprache als solcher eigenthümlich sind? Oder ob es möglich ist, sie von der Verwilderung, deren Quellen eben angeführt worden sind, zu befreien, ihr den Stempel der Freiheit aufzudrücken, und sie aus einem momentanen Instrument zu einer dauernden, in sich vollendeten Organisation umzugestalten? Dies kann nicht anders geschehen, als wenn die Masse ihrer Zeichen, nach einer festen Regel, nach

einem deutlichen Bewußtsein geordnet wird; und es ist klar, daß der Punkt, von welchem aus das ordnende Gesetz für die Sprache abgeleitet werden soll, nichts äußeres sein darf, welches der Sprache sich anbildet, sondern etwas inneres, welches sich in dem äußern ausdrückt, etwas mit der unsinnlichen Natur des Menschen zusammenhängendes, welches eben darum in der Darstellungsform ewig und bleibend ist. — Was wir aber auch immer als solches auffinden werden, stets ist es in Hinsicht auf Sprache ein Bezeichnetes, ein Dargestelltes; und die Darstellung selbst muß, weil es keine allgemeine Sprache, nur individuelle giebt, welche auf jenem eben angeführten Wege Allgemeinheit und Nothwendigkeit erhalten, in einer sanktionirten geschehen, und die Darstellung hat also allemahl mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die zufällige Bildung in den Weg legt.

Die nächste Bemühung muß nun dahin gerichtet sein, dies Innere, diesen Darstellungsstoff selbst aufzufinden, und um es mit einem Worte, auf etwas hinlänglich bekanntes zurückzuführen, die einzelnen oder Reihen und Arten von Vorstellungen, welchen diese Art der Darstellung zukommt. — Wir wollen uns auch hier, wie sonst, diesen Begriffen historisch nähern.

Es treten nehmlich in dem Leben eines jeden Menschen Momente ein, in welchen der Mensch sich mit der Umgebung gleichsam abgefunden, in welchen er seine Existenz, und alles dasjenige, was sie ihm sichert, der Natur für eine Zeitlang abgekämpft hat. Hier nun, wo alle seine Bedürfnisse schweigen, weil die Befriedigung derselben erreicht ist, entsteht eine zweite Ansicht

der Natur, gänzlich verschieden von jener obigen; und eine zweite Gattung von Vorstellungen, und damit von Darstellungen begründend. Die Natur tritt ihm nehmlich nicht mehr als Stoff für seine Sinnlichkeit gegenüber, sondern in einer reinen Beziehung auf den Menschen als vernünftige Natur. Freilich entsteht auch hier ein inneres, geistiges Bedürfniß, weil als vernünftige Wesen eine Reihe von Trieben in uns wohnt, welche der Anblick der Natur in uns weckt, nährt und befriedigt: allein diese Triebe sind anderer Art; auf ihre Befriedigung folgt keine sinnliche Lust, auf die Unterlassung kein sinnlicher Schmerz; sondern die Folge der Befriedigung ist eine angenehme Thätigkeit und ein Wohlgefallen ohne sinnliches Interesse. Wir fühlen mit einem Worte ein Streben die Natur zu ergreifen, nicht in so fern sie sich auf uns als sinnliche Wesen, sondern als vernünftige Naturen bezieht.

Eines der geistigen Organe, durch welches dies möglich ist, haben wir schon oben unter dem Nahmen der Einbildungskraft kennen gelernt, ein zweites ist der Verstand. Wir ergreifen nun die Natur, entweder als Bild oder als Begriff; dasjenige Organ aber, welches der Mensch am frühesten ausbildete, war die Einbildungskraft, welche der Sinnlichkeit zunächst liegt; die imaginative Ansicht der Natur war ihm auch die frühere, das Bild, welches er sich von der Natur machte, war ihm auch ihr Wesen; und der Begriff von der Umgebung war ihm nichts anders, als das in seiner Seele sich spiegelnde Bild. Hier fällt demnach etwas zusammen, was die spätere Speculation sorgfältig und genau trennt, das Bild und der Begriff, Kunst und Wis-

senschaft, Poesie und Philosophie; ja selbst die Ansicht der Natur für das sinnliche Bedürfniß, mit der freien uninteressirten; zur Vorbedeutung, daß alle diejenigen Unterschiede, welche eine höhere Cultur, oder eine tiefer gehende Speculation gemacht haben, und so oft als unerläßlich und nothwendig aufdringen wollen, willkührlich sind; und daß es grade der höchste Punkt der Bildung ist, und sein muß, Kunst, Leben und Wissenschaft, Sinnlichkeit und Geist, in ein unauflösliches Band zu knüpfen, und jene Unterscheide, welche wir freilich unserer Natur nach machen müssen, als verschiedene Sprachen anzusehen, in welchen dasselbe Wesen dieselben Worte sagt. — Es erhellt, daß man diese Periode der uninteressirten Ansicht der Natur jener rohern Ansicht, durch welche die Umgebung als Stoff für die Befriedigung des sinnlichen Bedürfnisses erscheint, entgegenstellen kann. Ein Instinkt ist es in beiden Fällen, welcher uns zur Thätigkeit reizt, nur kündigt er sich dort mit einer Gewaltthätigkeit an, und droht unsere sinnliche Natur im Falle der Nichtbefriedigung zu Grunde zu richten — hier aber erscheint die Freiheit ganz deutlich, der Instinkt, welcher uns reizt, die Umgebung als Bild aufzufassen, und in uns oder außer uns wieder zu produciren, bleibt bei aller seiner Heftigkeit, und bei der Wuth, zu welcher er manchmal das Gemüth reizt, der Willkühr weit mehr unterworfen, das Befriedigen dieses Instinktes ist ein Ueberlassen, ist ein Dahingeben, und er selbst ist uns Spiel, obgleich er oft als Ernst, Nothwendigkeit und Sache behandelt wird, weil der Mensch ihn als Naturerscheinung, als sinnlichen Trieb gewahr wird, dessen

Bändigung und freie Richtung er deutlich ahndet, ohne sie ins Werk richten zu können. Bei einiger Erfahrung sondert sich zuerst der Verstand von der Imagination ab, und bildet sich einen ihm eigenthümlichen Stoff, unter dem Nahmen der Begriffe.

Es entdecket nehmlich die fortgehende Erfahrung eine Reihe von Abweichungen zwischen dem Bilde der Dinge, und zwischen dem Wesen derselben, so fern es aus dem Bilde nicht kann erkannt werden. Bei dieser Bemerkung verläßt der Verstand die Einbildungskraft, und braucht sie als Mittel, um ihm Stoff für seine Operationen, Begriffe zuzuführen. Dieser Streit, welcher sich durch die fortgehende Erfahrung nothwendig entzündet, kann erst mit der geschlossenen geschlichtet werden, welche Bild und Begriff als Einheit aufstellt, Verstand und Einbildungskraft mit einander aussöhnt. Bis das geschehen, sucht Vernunft durch eine jede dieser Kräfte, die Wesenheit auf ganz verschiedenen Wegen; der Verstand glaubt sie durch Speculation, und die Einbildungskraft durch Poesie zu erreichen, und beide äußern durch eine Verkettung der Begriffe, und durch ein Spiel mit Bildern die Bestrebungen darnach.

Diese ganze Periode der von instinktmäßiger Freiheit ausgehenden Betrachtung der Natur, als Imaginations- und als Erkenntniß-Stoff, steht entgegen jener erstern, ungebildeten Ansicht der Natur, als Stoff zur Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse; und so wie es nun eine Epoche giebt, in welcher die Befriedigung der sinnlichen Bedürfnisse mit Bewußtsein der Freiheit geschieht: so muß es auch eine Periode geben, in welcher Bilder und Begriffe, Poesie und Speculation, mit Be-

wußtsein der Freiheit producirt werden, und welche der letztern gegenübersteht. — Wenn wir hier aber diese historischen Momente scharf trennen; so versteht es sich wohl von selbst, daß diese Trennung nur eine speculative sei; und daß in der Wirklichkeit sich alles gegenseitig durchdringt und unterstüzt. Dies aber kann uns nicht hindern, zu einem bestimmten Zwecke, einzelne Erscheinungen, obgleich das Resultat ungleichartiger Kräfte, mit andern Erscheinungen gleicher Art zu verbinden, und so Classen zu formiren, von welchen sich als rein und nothwendig eine Menge Wahrheiten festsetzen lassen.

Die zweite Epoche der reinen Ansicht der Natur entsteht, wenn wir nicht nur Bilder und Begriffe mit Freiheit produciren, sondern uns auch dieser Freiheit deutlich bewußt sind, wenn wir nicht nur mit Freiheit handeln, sondern auch uns frei fühlen, wenn wir uns von dem gegebenen Stoffe, von der Natur losreißen, und diese nicht nur als ewige Erregerin und Erzeugerin von Bildern und Begriffen betrachten, sondern die Kraft in uns, nicht etwa nur ahnden, oder instinktmäßig üben, durch welche wir die empfangenen Bilder und Begriffe bewahren, und durch Mischung neue bilden können, sondern auch inne werden, deutlich erkennen, und sie der Willkühr unterwerfen. — In dieser Periode werden wir uns unserer Imagination und unsers Verstandes vorzüglich als producirender Kräfte bewußt; denn es wird sich im folgenden zeigen, daß die bloße Auffassung der Natur nur in seltenen Fällen hinreichend ist zur Befriedigung dieser Kräfte; und wenn wir nun in der Imagination ein Bild, oder, eine Reihe von Bildern

entwerfen, welche der gegebenen Natur aus obigen Gründen gleich oder ähnlich sind; so nennen wir dies Dichten, in dem weitern Sinne nehmlich, daß in dieser Bedeutung die Darstellung durch Worte nicht einzig angedeutet wird; und wenn wir im Verstande einen einzelnen, oder eine Reihe von Begriffen aufstellen, welche sich auf gegebene Natur beziehen, und sie auffassen sollen, so denken wir; und so sind Denken und Dichten Begriffe und Bilder zwei Arten von Vorstellungen, welcher wir uns als Produkte unserer Freiheit bewußt sind, und welche wir der Kürze wegen freie Vorstellungen nennen wollen.

Aber Vorstellungen sind immer noch ein inneres; und alle freien Vorstellungen, Poesie und Spekulation, Bild und Begriff sind ein Inwendiges. Nun aber ist es, um diese Begriffe und Bilder festzuhalten, und sie frei und nach Belieben zu wiederhohlen, unserer Natur nothwendig, sie in die Reihe der Anschauungen hinzustellen; und sie so zu etwas Aeußern zu machen. So entsteht eine Darstellung unserer freien Vorstellungen grade auf dieselbe Art, wie Sprachdarstellung überhaupt entstand, nur ist die Sprachdarstellung eine Unterart der hier angedeuteten Darstellung. Indem wir aber unsere freien Vorstellungen darstellen, wird unsere eigene geistige Natur, welche sich in Produktion dieser Bilder und Begriffe als thätig erwiesen, außer uns hingestellt, verkörpert, und der Begriff der Freiheit geht auch auf die Darstellung über, wir erhalten von uns selbst, und unserer eigener Natur, durch die Darstellung eine sinnliche Anschauung. Und hier ist der Punkt, wo sich das Wohlgefallen an der gegebenen Natur, als etwas ganz heterogenes in Hinsicht des Wohlgefallens an der Dar-

stellung dokumentirt. Erscheint mir die Natur in einer reinen Ansicht; so begleitet immer den Genuß derselben ein Gefühl der Nothwendigkeit, sie erscheint uns als gegeben, als ohne unser Zuthun, ohne unser Bewußtsein gebildet; allein die freie Darstellung, von welcher Art sie auch sei, trägt den Begriff der menschlichen Freiheit in sich; es ist unsere eigene, mit Bewußtsein, außer uns hingestellte Natur, eine mit Bewußtsein der Freiheit gezogene Chiffer unsers Wesens.

Diese Darstellungen von Begriffen und Bildern, bei denen wir uns des Vorstellens und Darstellens deutlich bewußt sind, sei uns erlaubt, freie Darstellungen zu nennen; und die Arten der freien Darstellungen müssen sich daher wesentlich durch die sinnlichen Materialien bestimmen lassen, welche zur Aussprechung und Darstellung der Vorstellungen, und ihrer Arten vorhanden sind. Da nun der artikulirte Ton ebenfalls ein solches sinnliches Materiale ist; so erhellt die Möglichkeit und Nothwendigkeit einer freien Sprachdarstellung; und da die Regel der Bildung der freien Vorstellungen eine innere ist; so folgt, daß die Sprachdarstellung, in so fern sie diese freien Vorstellungen darstellt, ebenfalls nach derselben innern Regel gebildet sein müsse, und eine ganz neue Bestimmung erhalte. — Als wir im ersten Buche von der Darstellung überhaupt sprachen, und jene Arten — die Darstellung durch Bedürfnisse erzeugt, und die freie Darstellung nur andeuteten, nicht unterschieden, so nahmen wir das Prädikat der Mittheilung, als etwas der Darstellung wesentliches, und aus ihr abgeleitetes mit auf. Allein mit dem eben auseinander gesetzten Unterschiede der Darstellungen, er-

hält dies Merkmal eine nähere Bestimmung. Bei der durch Bedürfniß erzeugten Darstellung, war Mittheilung der Grund dieser Darstellung, und wenn einem Subjekte die Darstellung nicht mitgetheilt worden wäre, so würde der Zweck derselben verfehlt worden sein. Die freie Darstellung aber hat, wie man sehr glücklich es ausdrücken kann, ihren Zweck in sich, sie entspringt aus einem Bedürfnisse, welches der Mensch lediglich als vernünftige Natur fühlt; die freie Darstellung tritt nach ihrer Vollendung in die Reihe der Naturprodukte, und hat eine Verständlichkeit, wie diese; das Prädikat der Mittheilung, obgleich auch hier der Darstellung inhärent, erscheint als Folge, Mittheilung ist nicht wesentliche Bedingung derselben, aber wohl läßt sie sich, aus der bedingten oder unbedingten Verständlichkeit der Zeichen als möglich, und nothwendig ableiten. — Die freien Darstellungen nehmlich, weil sie die innerste und eigentlichste Natur des Menschen enthalten, sind auch Darstellungen für alle Menschen. Jene Unterscheide, welche Nation, Zeitalter, Stand und so weiter machen, ja, sogar der Unterschied der Kenntnisse und der Cultur kommen durchaus nicht in Betrachtung; Talente, welche eine Gunst der Natur sind, und Bildung, welche denn doch wohl von ganz andern Dingen abhängt, als von einer Masse von Kenntnissen, sind die einzigen Requisite, welche zum Genusse freier Darstellungen berechtigen und fähig machen. Hierbei ist es nun seltsam, daß die freien Sprachdarstellungen, weil sie durch das Medium einer einzelnen Nation geschehen, sehr beschränkt sind, und daß die conventionellen Zeichen, weil sie keine Verständlichkeit

für die Menschheit überhaupt haben, obgleich sie dieselbe darstellen, zunächst den Kreis der Verständlichkeit für eine einzelne Nation ziehen; obgleich sie ein Streben nach allgemeiner Verständlichkeit in sich tragen. Da nun das Dargestellte in den Sprachdarstellungen, allerdings freie Vorstellungen, und also Darstellungen für die reine Menschheit sind; so bleibt es allerdings ein Problem, welches Nachdenken verdient: warum diese Vorstellungen sich in einen Darstellungsstoff ausdrücken, welcher ihre Verständlichkeit auf Zeit und Nation gewissermaßen einschränkt? Sollte es sich zeigen, daß die freien Sprachdarstellungen durch ihr dargestelltes sich jedesmahl nahe an das Zeitalter, und an das Volk anschlössen, daß sie mehr als jede andere freie Darstellung historisch und faktisch wären, und daß eine Succession und zuum Theil Vernichtung der vorigen Darstellungen nothwendig wären, um die nächsten zu produciren; so würde man den Sinn, welcher in der Beschränkung der Sprachdarstellungen liegt, gefunden haben.

Aus dem vorigen erhellt, daß der Verstand und die Einbildungskraft, das Denken und Dichten diejenigen Kräfte und Operationen sind, welche freie Vorstellungen produciren können, und daß mit diesen das Gebiet dieser Art von Vorstellungen erschöpft sei. Wir haben gesehen, daß diese Vorstellungen, Darstellungen werden können, allein wir haben uns bis jetzt begnügt, aus dem allgemeinen Begriff der Darstellung auf die Nothwendigkeit derselben aufmerksam zu machen, ohne uns auf den Zweck, welchen Verstand und Einbildungskraft als einzelne Kräfte bei der Darstellung haben können, bis dahin einzulassen. Jetzt aber, wo wir nicht

nur Kräfte haben kennen lernen, welche Anforderungen auf Darstellung ihrer Produkte machen, sondern auch diese Kräfte ganz bestimmt wissen, müssen wir die Anforderungen selbst genauer betrachten; und da die Imagination diejenige Kraft ist, welche der Sinnlichkeit am nächsten liegt, und sich historisch am frühsten entwickelt; so machen wir mit Betrachtung derselben billig den Anfang, indem wir dasjenige, was in der Einleitung des ersten Buches über diese Kraft erinnert werden, theils kurz andeuten, theils als bekannt voraussetzen. Wenn wir dann ihr Streben und ihre Verrichtung genauer erwogen haben, so werden wir sehen, in wie fern die Sprache im Stande sei, theils in der Masse, theils in der Form ihrer Zeichen, theils durch den Umfang das Streben der Einbildungskraft darzustellen; und diese Untersuchung wird den Inhalt des vierten Buchs ausmachen, welches demnach: die erste reine Anwendung der Sprache, nehmlich Sprache als Darstellung der Einbildungskraft betrachtet.

Die Einbildungskraft faßt theils die Anschauung als ein Ganzes auf, und formirt auf diese Art ein reales Bild, theils setzt sie aus einzelnen realen Theilen, ideale Bilder zusammen, Bilder welche kein Urbild in der Natur haben. — Beide Operationen, obgleich in sich sehr verschieden, und in der Kunstlehre einen sehr wesentlichen Unterschied der Darstellungen begründend, gelten uns hier als ein Bestreben, so fern die Einbildungskraft in beiden Fällen, nach Erreichung der Realität hinstrebt. — Wir sagen mit Bedacht — hinstrebt, denn nie will die Einbildungskraft durch ihr Produkt die Realität erreichen, vielmehr würde in dem-

selben Augenblick, in welchem das imaginative Produkt, das Bild, für eine Realität gehalten würde, der Begrif des freien Produkts verdunkelt werden, und das Bild zu einer gemeinen Anschauung, mit dem bloßen Gefühl der Nothwendigkeit herabsinken. Daher haben auch alle Künste, deren producirte Bilder Gefahr laufen, mit den Anschauungen verwechselt zu werden, in ihren Produkten sich etwas vorbehalten, welches dieselben dem genießenden Subjekte sogleich als nicht real ankündigt. — Dies ist zum Beispiel in der Plastik die Einerleiheit der Farbe; in der Mahlerei das aus dem Produkte selbst ausströmende Licht, welches alles nur das Kennzeichen der Idealität ist. Da nun aber die Einbildungskraft nach Produktion einer Anschauung strebt, ohne jedoch das Zusammenfallen mit ihr zu erreichen, das heißt: da die Anschauung und das Bild sich nicht gleich sein sollen, so müssen sie sich nur zum Theil gleich, das heißt ähnlich sein. Wie weit sich aber diese Aehnlichkeit erstrecken könne und müsse, kann nur nach andern Principien entschieden werden, deren Auseinandersetzung in die Kunstlehre, aber nicht in die Lehre von der Sprache gehört. Aehnlichkeiten mit einem Dinge produciren, heißt Nachahmen, und in so fern ahmt die Einbildungskraft nach. Dies kann man nun auch mit andern Worten, welche den eben aufgestellten Satz auch formell ausdrücken, darstellen. — Der Anschauung kommt zu ein Sein, dem Bilde kommt zu der Schein und die Einbildungskraft strebt, den Schein des Seins durch Nachahmung hervorzubringen. — Nun aber kann der Schein als Schein in das Reich der Anschauungen und Realität treten, etwas, was bei

allen räumlichen Künsten geschieht, z. B. der Bildhauerkunst, Malerei und Mimik. In diesem Fall erhält allerdings der Schein ein reales Sein, nur muß durch irgend etwas gesorgt werden, daß man den Gegenstand nicht als gemeine Anschauung betrachten könne. — Ferner durch die Aehnlichkeit, welche die Einbildungskraft in das Bild legt, um es der Realität zu nähern, entsteht eine Empfindung, derjenigen ähnlich, welche der reale Gegenstand, dessen Abdruck das Bild ist, macht und hiedurch wird die Möglichkeit einer Vertauschung des imaginativen Produkts, mit dem realen Objekte begründet. Diese Vertauschung aber ist der Natur der Sache nur momentan, aber hier ist sie nothwendig, durch die Aehnlichkeiten und die erreichte Näherung an das Reale und das Sein, sie zerstöhrt sich aber durch das Ideale des Bildes eben so nothwendig von neuem. Diese Vertauschung nun muß sich bei dem jedesmaligen Genuß des Bildes nothwendiger Weise wieder herstellen und wieder zerstöhren, der Genießende fühlt sich durch ein Produkt der menschlichen Freiheit nothwendig bestimmt, wie durch den Genuß einer Anschauung, es ist die Anschauung in einer höhern Potenz, und daher entsteht wesentlich und nothwendig die Täuschung für das empfangende Subjekt.

Der Gegenstand der Anschauung aber ist allemal ein Individuum, ein durchgängig bestimmter Gegenstand, das heißt ein Gegenstand, in welchem sich die verhältnißmäßig größte Menge der compatibeln Merkmale vereinigen. Daher kann man auch das Streben der Einbildungskraft so charakterisiren, daß man sagt: die Einbildungskraft strebe nach Hervorbringung von

Individualität, und man kann die Aufgabe folgender maaßen fassen: die Einbildungskraft will einen allgemeinen Begrif durch Hinzufügung einzelner Merkmale, und Verbindung derselben zur Einheit, dem Individuo nähern, und eben damit auch der Anschauung. Hiedurch wird der Schein des Seins hervorgebracht, und die Möglichkeit und Nothwendigkeit der Täuschung durch die Nachahmung bewürkt. — Ein Produkt mit dieser Tendenz gearbeitet heißt ein Bild, und alles dasjenige, was dazu beiträgt, sind Stücke desselben.

Nun aber erstrebt die Einbildungskraft an sich freilich nichts mehr, als die Produktion eines Bildes, allein die Vernunft bedient sich dieser Kraft, um sich ihrer Totalität nach durch dieselbe auszusprechen, und sie fordert nicht nur einzelne Bilder, sondern auch ganze Reihen, in welchen sie sich offenbart. Die Produkte der Einbildungskraft, auf diese Art bestimmt, bilden dann das Kunstwerk, dessen Analysis in eine höhere Wissenschaft gehört, und nicht in eine Sprachlehre, welche nichts zu untersuchen hat, als wie die Darstellung des Bildes durch die Sprache möglich sei. Es würde demnach sehr ungerecht sein, wenn man bei dem Vorhergehenden und bei dem Folgenden, mir Unvollständigkeit und Lücken vorwerfen wollte; alles Gesagte soll nur auf die Darstellung des einzelnen Bildes, und zwar durch die Sprache gehen, und Reihen von Bildern oder Bilder mit realem Sein, das ist die räumlichen Künste, sind ihrer Natur nach ausgeschlossen. Unmöglich aber kann ich diese Materie verlassen, ohne einen Augenblick auf den hohen Rang aufmerksam gemacht zu haben, welchen die Kunst einnimmt. — Wenn die Anschauung nichts

ist,

ist, als ein Produkt unsers Geistes, welches uns unbewußt erzeugt worden, und daher das Gefühl der Nothwendigkeit in sich schließt; so ist die Kunst ebenfalls die Erzeugerinn von Anschauungen, allein von solchen, welcher wir uns als unserer eigenen Produkte bewußt sind; es sind veredelte und erhöhete Anschauungen. Wenn die Vernunft als praktisch und moralisch dahin strebt, alle Nothwendigkeit in Freiheit zu verändern, entweder durch ein Bekämpfen oder durch ein Erdulden; so ist diese Aufgabe in der Kunst auf das befriedigendste gelöst, indem hier die Vernunft nach nothwendigen Gesetzen im Bewußtsein ihrer Freiheit, eine Anschauung erzeugt, in welcher Wille und Kraft, Nothwendigkeit und Freiheit im schönsten, das ist wahren, Gleichgewichte stehen. — Mit einem Worte: Kunst ist das Gebiet, auf welchem der Wille That wird, ohne durch äußere Nothwendigkeit gehindert zu werden, und Aussöhnung zwischen dem moralischen Wollen und der physischen Nothwendigkeit. Vereinigung von Freiheit, Nothwendigkeit und Sinnlichkeit. —

Allein selbst bei dem ängstlichsten Bestreben nicht nur zu täuschen, sondern selbst absichtlich mit der Natur zusammenzufallen, bleibt dennoch das Bild und die Anschauung ewig und durchgängig geschieden, und der Grund davon ist folgender. Die Natur um uns her steht in zwei Beziehungen auf uns, welche aber in den Naturgegenständen durchaus nicht geschieden sind. Die eine ist, daß die Gegenstände auf uns wirken, als sinnliche Wesen, die zweite als mit Vernunft begabte Naturen — folglich als Objekte des Erkenntnißvermögens, der Darstellungskraft und so ferner. Dieses doppelte

aber erreicht die Natur mit einem und demselben Gegenstande. Der Apfel ergötzt als schöne Form, aber er nährt mich auch als sinnliche Natur; das buntfarbige Spiel des Abendgewölks ergötzt meine Phantasie, aber diese Dünste befruchten auch die Erde. — Die Einheit, welche die Natur hier producirt, kann die Imagination in ihren Schöpfungen nicht erreichen, die Bilder sind gegen die Realität gehalten ohne Materie, sie sind leer, es sind nur Formen; und von dieser Seite angesehen, ist die Kunst nur ein Isoliren der Natur, ein Annähern an dieselbe, die Kunst erscheint hier nur als eine Vorbedeutung, als ein Faßlicheres; und in der Natur liegen eigentlich die ewigen, unendlichen, unversiegbaren Quellen des höchsten Lebens. Nach dieser Ansicht muß auch das höchste Bestreben des Menschen kein anderes sein, als die Natur in die Beziehung eines Kunstwerkes auf sich zu setzen, und so dem Unendlichen Endlichkeit zu ertheilen; so wie die Kunst dem Endlichen Unendlichkeit giebt. — Dennoch strebt, wie wir oben sahen, die Imagination nach Hervorbringung einer Anschauung, das heißt, nach Berührung des Menschen, als sinnliche Natur; und da nun der Mensch in der freien Vorstellung, sich als rein vernünftige Natur aussprechen soll, so scheint ein Widerspruch zu entstehen, und es fragt sich: wie ein Berühren der Sinnlichkeit, und ein Darstellen als vernünftige Natur können vereinigt werden?

Die Antwort hierauf ist folgende: Es giebt unter den Sinnen selbst eine große Verschiedenheit, einige derselben stellen den Menschen nur als thierische Natur, andere aber als vernünftiges Wesen auf. Die letztern

sind es nun, auf welche die Einbildungskraft mit ihren Darstellungen hinwürkt, sie sind es, denen sich die Natur, so fern sie mit Freiheit betrachtet wird, offenbart, und für die das producirte Bild berechnet wird. — Solcher Sinne giebt es nun drei, welche man edlere, deutliche Sinne nennen kann, nehmlich: das betastende Gefühl, das Gesicht und das Gehör. Dem ersten dieser Sinne steht als Empfindungsobjekt, die reine Form, dem zweiten die reine Farbe, und dem dritten der Ton gegenüber. Die beiden ersten Sinne fordern Anschauungen im Raume, Sphären; der letztere Anschauungen in der Zeit, und daher entstehen drei Arten von Bildern, nehmlich durch Form und Farbe das plastische, und die Darstellung durch Ton, das musikalische. Hiebei wollen wir um einem möglichen Misverstande zuvorzukommen, anmerken, daß die Gebehrde, etwas aus beiden zusammengesetztes ist, vorzüglich, wenn sie sich als Tanz äußert, wir schließen sie aber als zur gegenwärtigen Absicht nicht gehörig aus.

Da aber die Darstellung für den Menschen geschieht, da wir durch unsere Natur gezwungen sind, uns als höchstes Wesen in der Welt, und als Mittelpunkt des Ganzen, und zwar nach beiden Beziehungen, als sinnliches Wesen, der Form und Farbe nach, und als empfindende und denkende Natur aufzustellen: So ist es natürlich, daß wir und unsere eigene Natur, welche sich in den andern Gegenständen spiegelt, der Hauptgegenstand der Darstellungen werden. Hier sieht man den Grund, warum alles Formiren der Bilder ganz vorzüglich auf eine Darstellung der innern und äußern Form des Menschen gerichtet ist, und sein muß;

und warum selbst diejenigen Künste, deren Darstellungsmittel es erlauben, Bilder anderer Produkte aufzunehmen, wie zum Beispiel ganz vorzüglich die Mahlerei, warum diese dennoch als Krone und Spitze, die Darstellung des Menschen ansehen, und unvermerkt in den Bildern anderer Produkte die menschliche Natur, obgleich verhüllt und gleichsam mit einem durchschaubaren Schleier bedeckt, darstellen.

Allein die beiden Beziehungen, nach welchen wir den Menschen betrachten können, begründen einen Unterschied in den Darstellungen selbst. Entweder die Darstellung faßt Objekte, das Aeußere auf, sei es von dem Menschen, oder von der Natur, und überläßt die Produktion der Empfindung der Vernunft, und der sinnlichen Reizbarkeit des beschauenden Subjekts, und diese Darstellungen, wollen wir plastische nennen; oder die Darstellung geht unmittelbar von dem Innern aus, dieses wird aufgefaßt, dieses als Hauptsache aufgestellt; und das Bild also oder die Darstellung unmittelbar auf die Empfindung bezogen, diese Darstellungen sei uns erlaubt, musikalische zu heißen. Bei jenen sind die sinnlichen Objekte die Hauptsache, die werden im Scheine aufgestellt, bei diesen ist es die Empfindung, welche dargestellt, und den Sinnen sinnlich gegeben wird, die Objekte werden entweder gar nicht bezeichnet, oder nur angedeutet.

Der innere Mensch aber besteht selbst aus zwei Theilen, er ist denkendes und empfindendes Wesen; und die Frage ist wichtig, ob der innere Mensch in den plastischen Künsten dargestellt werden könne oder nicht? — ob nur die Form des Menschen oder auch sein Inneres

der plastischen Darstellung fähig sei. Die Antwort ist, daß, wenn der Mensch sich auch äußerlich und sinnlich als vernünftiges Wesen construirt, die Imagination allerdings dieses Aeußere, als Symbol des Innern auffassen, als Bild darstellen, und so auch den Menschen, als vernünftiges Wesen ausdrücken könne. Handeln ist nun das Innere des Menschen und seine Freiheit, in Handlungen erscheint er als vernünftige und denkende Natur; und da nun das äußere Handeln nichts ist, als das Symbol der innern Thätigkeit: so kann allerdings die Imagination des auffassen und in einem Bilde darstellen. Das Handeln aber zeigt sich auch in einem räumlichen Bilde, nehmlich in der Gebehrde, und diese ist es demnach, welche die plastischen Künste zur Darstellung des Innern fähig macht. — Allein Darstellung der Handlung stellt den Menschen eben so gut, als denkendes, wie als empfindendes Wesen dar, und zwar weit mehr als jenes, wie als dieses; indem die Handlung gemeiniglich mittelbar aus der Empfindung, unmittelbar aus dem Verstande entspringt. Daher ist die Gebehrde, wie schon oben bemerkt, ein sehr zweideutiges Zeichen, sie drückt als Modifikation der Form das Innere nicht rein und deutlich aus. Sollte es aber nicht möglich sein, dies zu erreichen? Sollte die Kunst den Menschen nicht als empfindendes Wesen, und blos als solches charakterisiren können? Die Darstellung, welche dies thut, müßte der Empfindung, als ihrem Dargestellten durchaus ähnlich sein, folglich muß das Bild derselben, so wie sie, nur in der Zeit wahrgenommen werden, nicht wie die Gebehrde, auch im Raume; ferner muß das Bild etwas unselbständiges sein, welches aber an

dem Selbstständigen wahrgenommen wird, ohne auf dies Selbstständige Rücksicht zu nehmen, durch dieses letztere Merkmal wird die reine Darstellung des Innern, mit der Gebehrde homogen gesetzt, aber auch zugleich von ihr entfernt. Homogen ist sie, so fern bestimmt wird, daß die Darstellung eine Modifikation sein müsse; als verschieden aber, so fern die Gebehrde die modificirte Form, das ist das modificirte Selbstständige selbst ist, welches bei dem Bilde der Empfindung nicht sein darf. — Alle diese Merkmale treffen nun zusammen in dem Tone. — Er ist es, den wir blos in der Zeit wahrnehmen, der ganz unselbstständig ist; und obgleich von einem Gegenstande ausgehend, dennoch die Reflexion auf ihn ganz ausschließt, er demnach, durch den sich der Mensch lediglich als empfindendes Wesen charakterisirt. So wie es nun Reihen von Formen und Farben giebt, so wie Reihen von Handlungen können dargestellt werden, so giebt es auch Reihen von Empfindungen und ihre Darstellung producirt die Musik.

Man könnte die eben als nothwendig aufgefundenen Künste, reine Künste nennen; und mit diesem Kunstworte will ich sie auch künftig bezeichnen. Die einzelne Form nehmlich, oder eine Reihe reiner Formen, und ihre Darstellung gehört der Bildhauerei, mit dieser die Farbe verbunden giebt die Mahlerei, Nun kommt eine Kunst, welche ein inneres, aber dieses lediglich als etwas äußeres darstellt, und welche also den Uebergang von den plastischen Künsten, zu den musikalischen macht, nehmlich die Mimik; und endlich eine, welche in der That nur das Innere darstellt, die Musik. Daß diese Eintheilung der Künste mehr, ist

als ein bloßes Spiel mit Unterschieden, läßt sich durch eine Ableitung ihrer speciellen Gesetze, welche in der Kunstlehre geschieht, auf das Befriedigendste zeigen. Um nur ein paar Beispiele anzuführen — Aus dem obigen erhellt: warum die Bildhauerei auf Darstellung der Ruhe, in ihren Produkten hinarbeiten muß, warum die gewaltsamen Affekte und ihre Darstellung größtentheils in andere Künste zu verweisen sind; daß der Laokoon das Höchste ist, was in dieser Rücksicht kann geleistet werden; und daß an ihn sich unmittelbar die Mahlerei anschließt. Es erhellt, warum die Musik die Supplementkunst der reinen Mimik, wie wir es nennen der Pantomime ist, und endlich warum die künstlichen Gruppen und expressiven Gebehrden der Mahlerei und Mimik zugehören. Es wäre leicht die Richtigkeit dieser Eintheilung, durch mehrere Anwendungen noch deutlicher zu zeigen; aber wir enthalten uns derselben, für ein anderes Werk und nähern uns dem Zwecke, zu dem wir diese Eintheilung gemacht haben.

Alle diese reinen Künste nehmlich liefern stets nur ein unvollkommenes Bild, entweder lediglich etwas Aeußeres, welches ein harmonisches Innere bewürkt; oder ein harmonisches Innere, zu dem ein Aeußeres gesucht wird. Bildnerei und Mahlerei, stellen des Aeußere der Form und Farbe nach, und die Menschen auch wohl als handelnd dar, mit den Objekten, welche die Handlungen veranlassen; dies thut auch die Mimik, allein die Empfindung wird nur angedeutet, und mittelbar dargestellt. Die Musik dagegen deutet zwar die Empfindung unmittelbar an; aber allgemein und objektes.

Hier erscheinen also immer Handlung, Empfindung, Objekte und Verstand getrennt. Sollte es nun nicht eine Darstellung geben, in welcher sich alles dies, wie in der Natur organisch durchdringt? Eine Kunst, welche das Innere, die Empfindung mit dem Aeußern, den Objekten vereinigt? Eine Kunst, welche zugleich plastisch und musikalisch wäre? Welche den Menschen nicht nur als empfindendes Wesen, sondern auch als denkende und handelnde Natur, mit allen Objekten, welche ihn zur Thätigkeit reizen könnten, darstellte?

So fern nun diese Kunst als eine musikalische erscheint, muß ihre Darstellung durch den Ton geschehen; so fern sie eine plastische sein soll, muß sie Objekte auffassen. Dies scheint, wenn man den Begriff Objekte auf Form uud Farbe bezieht, etwas durchaus unvereinbares zu sein, und einen absoluten Widerspruch zu enthalten, welchen wir aber auf folgende Art als nur scheinbar beweisen. — Bei allen plastischen Künsten, bei welchen der Schein ein reales Sein, und also Ausdehnung erhält, ist dieses Sein, dennoch nur ein Mittel. Der Zweck ist allemahl die Produktion einer Empfindung, allein einer durch Kunstanschauung geläuterten. In dieser Hinsicht sind natürlich alle Künste musikalisch, nur ist in den plastischen dieser Zweck blos mittelbar angegeben, nur angedeutet; in dem musikalischen aber unmittelbar aufgefaßt und dargestellt. In jenen ist die Empfindung Folge der Darstellung, in diesen die Darstellung selbst. Hieraus erhellt, daß die Empfindung in den Künsten die Haupttendenz sei, und daß bei einem Conflikt der musikalischen Darstellung mit der räumlichen, die letztere sich der erstern, aber nicht

umgekehrt nähern müsse. Soll nun der Raum, und seine Objekte mit der musikalischen Darstellung vereinigt werden; so ist hiezu kein anderes Mittel, als daß sie, nicht real, sondern ideal aufgefaßt, daß sie aus etwas Aeußerm, zu etwas Innerm, daß sie aus einer Anschauung zu einer Vorstellung werden. Dieser vorgestellte Raum aber, und diese Objekte sollen, als solche wieder dargestellt, das heißt, sie sollen wieder zur Anschauung werden. Da nun nach dem obigen, dies, so fern eine musikalische Darstellung erfolgen soll, durch den Ton geschehen muß: so muß an diesen Ton eine bestimmte Vorstellung geknüpft werden, das heißt: Da Vorstellungen nur in vernünftigen Wesen wohnen, der Ton muß das Produkt eines Menschen, und zwar ein solches Produkt sein, welches der Mensch hervorbringt, durch die ihm eigenthümliche beiwohnende Kraft Töne zu produciren, mit andern Worten durch die Sprachwerkzeuge. Die Articulation ist demnach ein wesentliches Merkmal, zur Vereinigung der musikalischen und plastischen Darstellung, und erst mit derselben erhält der Ton das räumliche, durch sie stellt er ein Objekt dar. Der artikulirte Ton aber, so fern er ein Objekt einschließt, erhält dadurch eine Sphäre, mit einem bekanntern Worte eine Bedeutung; und so ist demnach die Sprache dasjenige, durch welches die musikalischen Darstellungen mit den plastischen vereinigt werden. Hier zeigen sich demnach sogleich zwei Gesichtspunkte, aus welchen man die Sprache ansehen kann, einmahl der musikalische; oder Sprache als reiner Ton; und zweitens der plastische oder Sprache als Inbegriff von Sphären für Objekte; wir verweisen den erstern Gesichtspunkt in das

sechste Buch, und behandeln den zweiten in diesem und dem folgenden Buche.

Es ist nothwendig, daß die Sprache, welche bald Sphären des Verstandes, Begriffe, bald Sphären der Imagination, Bilder darstellt, und zu beiden einerlei Zeichen in verschiedenen Richtungen sich bedient, einen sehr zweideutigen Charakter bekommen muß. So fern nun die Sprache als Organ einer freien Darstellung, und zwar namentlich des Bildes gebraucht wird, und werden muß, entsteht die Dichtkunst, deren Rang und weitläuftiges Gebiet man aus dem obigen beurtheilen kann. Sie ist nehmlich ihrer Idee nach nichts anders, als eine Auffassung des Innern und alles Aeußern nach allen Richtungen; also der Form, Farbe, Gebehrde und Handlung, so fern sie auf das Innere bezogen werden müssen. Wir haben im obigen gesehen, daß die Darstellung dieser Kunst, durchaus nicht anders geschehen könne, als durch das Medium Worte, weil diese nehmlich, das Innere und Aeußere, das musikalische und plastische, Ton und Sphäre vereinigen. — Daß wir hier nicht die Gattungen dieser Kunst untersuchen, auch nicht ihre weitere Natur; sondern, daß wir sie nur in so fern betrachten, als sich aus ihrem Wesen, diese Kunst als nothwendig durch Sprache darzustellende, ableiten läßt, und daß wir im folgenden nur untersuchen werden: welche Hülfsmittel die Sprache zur Produktion eines Bildes, Darstellung der Einbildungskraft, für diejenige freie Sprachdarstellung, welche wir Poesie nennen, habe — erinnern wir nochmals.

Nun ist nur noch eine einzige Aufgabe zu lösen. Wir haben nehmlich behauptet, daß alle freien Dar-

stellungen, folglich auch alle Künste, Darstellungen für die Menschheit überhaupt, nicht für Individuen, nicht für einzelne Nationen, nicht endlich für gewisse Zeitalter wären; sondern daß, da sie die menschliche Natur in einer Chiffer aussprachen, sie auch eine allgemeine Verständlichkeit haben müßten. Dies ist nun auch bei allen rein räumlichen und musikalischen Künsten, keinem Zweifel unterworfen, nur die Dichtkunst allein macht eine Ausnahme; indem sie ihre Darstellungen durch ihre Darstellungszeichen, auf eine einzelne Nation einschränkt. Man misverstehe uns hier ja nicht; und glaube, daß wir hier dasselbe untersuchten, was wir so eben abgemacht haben. Dort forschten wir nehmlich der Erscheinung nach, warum die Poesie sich in dem artikulirten Tone darstelle; allein in dem Begriffe des articulirten Tones liegt nicht der Begriff des conventionellen; und die Poesie braucht vielleicht artikulirte Töne, welche eine allgemeine Verständlichkeit haben; sie hat vielleicht eine eigene, allgemeine Sprache, in welcher sie darstellt, und welche sie sich als Kunst, mit der Prätension auf absolute Verständlichkeit geschaffen hat. Daß nun dies nicht geschehen, daß vielmehr die Poesie in einem höchst wandelbaren Stoffe, in einer individuellen Sprache darstelle; und sich mit dem letztern nicht nur an eine einzelne Nation, sondern durch das erstere, sogar an ein Zeitalter dieser Nation anschließe, dies ist das Auffallende, und einer Untersuchung Würdige, und wir wollen sogleich diese Aufgabe zu lösen suchen. Wir können sicher sein, daß in dem Wesen der Dichtkunst der Grund muß zu finden sein; und wie wir oben in dem Conventionellen der Zeichen, den Sinn fanden, daß

hiedurch die Subjektivität der Vorstellungen angedeutet werde; so gelingt es uns gewiß hier etwas ähnliches zu entdecken.

Alle Gegenstände nehmlich zerfallen in zweierlei Arten, in Gegenstände, welche bleiben, und in Gegenstände, welche wechseln. Zu den erstern gehört die ganze Natur, alles Aeußere, und der Mensch, so fern er äußerlich ist, mit eingeschlossen; zu dem letztern gehört der menschliche Geist allein, mit allen seinen Kräften, und seinen innern Produkten. Denn die Produktionen des menschlichen Geistes, so fern sie äußerlich werden, sind nur Symbole des innern Wechsels, die Veränderung und Anstaltung der Natur durch menschliche Kräfte, kann nur die Folge einer Veränderung und Umstaltung des menschlichen Geistes sein. — Dies bleibende nun, das Aeußerliche, die Natur, kann man sich daher als eine endliche Größe denken, welche der Mensch ihrer Form nach, durch die Kunst zu erreichen strebt, und daher läßt sich ein höchster Punkt annehmen, welcher in den plastischen Künsten würklich erreicht werden kann, einen Gipfel der plastischen Künste, von dem zwar die Menschen sich wieder entfernen, den sie aber nie, eben weil er der höchste Gipfel ist, überklimmen können. Es muß sogar an einem andern Orte bewiesen werden, daß dies in der Bildnerei der Fall bei den Griechen, in der Mahlerei der Fall bei den Italiänern war; und daß unsere moderne Skulptur und Mahlerei, nur Bestrebungen sind das verlohrne Paradies dieser Künste wieder zu gewinnen. — Die Mimik übrigens, bleibe als historisch zweifelhaft aus dem Spiele. —

Ein ganz anderer Fall ist es nun bei den musikalischen Künsten, sie stellen, wie wir oben sehen, das Innere des Menschen dar, und dieses ist wechselnd, und eine unendliche Größe. Daher giebt es für alle diese musikalische Künste nur Stuffen, keinen Gipfel, indem der menschliche Geist sich in das Unendliche ausbildet, und sich darstellt, fassen die Künste, welche dieser Darstellung sich widmen, ihn immer nur in einem Punkte seiner Bildung auf; und es ist daher nothwendig, daß in der Folgezeit die Darstellung von der einen Seite bedingt erscheint. Daher ist der Mimik als musikalischer Kunst, diese Unendlichkeit möglich, aber eben weil sie auch plastisch ist, nur zum Theil, der Musik dagegen, als das reine Innere darstellend, kommt diese Ausbildung in das Unendliche im höchsten und unbedingtesten Grade zu. —

Hier sehen wir uns genöthigt folgende Anmerkung zu machen, welche theils das Verständniß des folgenden erleichtern, theils aber auch die Ansicht, welche im fünften Buche aufgestellt ist, aufhellen wird; welche aber allerdings ihr volles Licht erst im folgenden Buche erhalten kann. — Wir sprechen hier von freien Darstellungen; und zwar zuvörderst der Bilder, diese sind freie Vorstellungen der Imagination, Begriffe aber sind freie Vorstellungen des Verstandes. Beide, Verstand sowohl, als die Imagination haben Urbilder in der Natur, beider sind die Stoffe ihrer Thätigkeit gegeben, der Einbildungskraft durch die Form; dem Verstande durch die Malerei, beide entfernen sich von diesen Urbildern, allein hier zeigt sich die Verschiedenheit beider

Kräfte. Die Imagination thut dies zur Formirung von Bildern, dies ist ihr Zweck, alles Sein, so fern es nicht Schein ist, wird ausgeschlossen, und mit der Produktion desselben ist der Zweck erreicht, der Verstand dagegen thut es nur scheinbar, er ist ein rechnendes Vermögen, dem die Materie der Natur als Stoff seiner Thätigkeit angewiesen ist, und der die Form der Natur als nothwendig davon ableiten will. Daraus folgt nun, daß der Verstand am Ende immer wieder zur Realität, zum Gegebenen zurück läuft, und daß die Natur das Nothwendige, gleichsam das Facit seiner Rechnungen sein muß. — Was wir für jetzt daraus schließen, ist: daß es auch eine Reihe von Begriffen geben muß, welche den musikalischen Künsten entgegen stehen müssen, und eine Unendlichkeit in sich schließen. Diejenige Wissenschaft nun, welche das Innere des Menschen, und also etwas Unendliches aber gegeben aufstellt, und als etwas nothwendiges betrachtet, ist die Geschichte, welche also der Dichtkunst grade hin entgegensteht. Beide stellen das Innere des Menschen auf, beide sind unendlich, beide ziehen die äußere Natur und die Objekte, als mit dem Innern verknüpft in die Darstellung hinein, in beiden erscheint das letztere, als primitive Kraft, das erstere als Folge des Innern; allein die Geschichte wird aufgefaßt, als ein Naturprodukt, als eine Materie, als etwas gegebenes, welches in Freiheit muß verwandelt werden, die Poesie dagegen, als etwas mit Bewußtsein der Freiheit seiner Form nach producirtes; als etwas erschaffenes. Beide aber erscheinen, und dies leitet uns zu dem wieder hin, wovon wir ausgiengen, als Punkte und Darstellungen

einer gewissen bestimmten Bildungsstuffe, eines gewissen gebildeten Geistes. —

Wir geben nun wieder die Vergleichung mit der Geschichte auf, und fragen: wie es möglich ist, durch die Darstellungsform, das Produkt der Dichtkunst, als einen Grad und als Bildungsstuffe eines Geistes darzustellen? Da alle Bildung etwas wechselndes ist, und in der Zeit geschieht, so kann die Stuffe der Bildung nur durch etwas wechselndes, in der Zeit sich verändernde dargestellt werden. Ferner da das Produkt der Dichtkunst eine bestimmte Bildung ausspricht, also eine bestimmte Zeit; so muß auch dies Wechselnde in der Darstellung, eine bestimmte Zeit ausdrücken. Nun ist aber der artikulirte Ton das Darstellungsmaterial für die Dichtkunst, und wenn nun eine bestimmte Reihe von Articulationen für eine bestimmte Darstellung festgesetzt wird, welche verständlich sein sollen: so heißt dies nichts anders, als die Dichtkunst soll sich durch eine individuelle Sprache darstellen. Freilich verliert nun die Dichtkunst an allgemeiner Verständlichkeit, freilich wird ihre höchste Wirkung auf eine Nation, ja sogar auf ein Zeitalter eingeschränkt; allein ein jedes Produkt der Dichtkunst ist nun auch noch ein Bildungspunkt, und stellt dies durch die conventionellen Zeichen dar, deren es sich nothwendig bedienen muß.

Es wäre unverständig, uns hier den Einwurf zu machen, daß also die Produkte der Dichtkunst untereinander selbst einen Rang hätten, noch thörigter, eine solche Rangordnung bilden zu wollen. Denn daß nun ein jedes Produkt, eben wieder durch die in einem bestimmten Zeitpunkte mögliche Bildung, einen Maas-

stab erhält, welcher ganz objektiv, das ist — einzig in der Vernunft gegründet ist, und wodurch es, wenn es diesem Genüge thut, etwas Selbstständiges, Vollendetes, Ewiges wird, versteht sich ebenfalls von selbst. — Dies heißt mit andern Worten: Kunstwerke des Dichtens sind auf jeder Stuffe der Bildung möglich; und sie stellen diese eigentliche, diese innere, ächt menschliche Bildung am reinsten auf. Die Reihe von Kunstwerken einer Nation sind demnach, ihre reinste Geschichte und unter diesen sind es wieder die Produkte der Poesie, welche sie am kräftigsten ausdrücken, weil sie es am individuellsten thun. — Wie herrlich und groß von dieser Seite das Sprachstudium erscheine, darf ich wohl nicht erst weitläuftig auseinandersetzen. Es ist vielmehr klar, daß ich durch eine Erlernung der Sprache, und durch ein Studium der poetischen Kunstwerke einer jeden Nation, eigentlich zum Mitgliede dieser Nation selbst werde. Ich durchlebe mit ihr die ganze Dauer ihrer Existenz, auch wenn sie viele Jahrhunderte begreift; und vereinige die reinsten Strahlen der Bildung derselben mit mir, es ist das ewige Leben in der Vergangenheit, was ich gewinne.

Um nichts aus der Acht zu lassen, was die Verständlichkeit und die Uebersicht des Ganzen erleichtern könne, fassen wir ganz kurz zusammen, was in dem vorstehenden weitläuftiger auseinandergesetzt ist. Die Untersuchung begann damit, daß wir zwischen der Form und dem Inhalte der Sprachzeichen unterscheiden; und jene als Untersuchungsstoff der ersten drei Bücher, diesen als den der letztern drei feststellten. Es ließ sich nun denken, daß nach einem innern Gesetze homogene Vorstel-

stellungen, und also auch homogene Darstellungen sich vereinigten, und es entstand die Frage: Wie viel solcher Gesetze möglich wären, und in wie viele allgemeine Theile demnach die Vorstellungsmasse sich trenne? Es verstand sich hiebei, daß diese Trennung mit Hinsicht auf Sprachdarstellung vorzunehmen sei, und daß demnach diese Theile Anwendungen der Sprache, und zwar reine Anwendungen derselben begründen müssen. Bei einer nähern Ansicht, fanden wir in der Sprache selbst schon zwei sehr verschiedene Theile; indem nehmlich der eine, die Anschauung, der andere das Unsinnliche, die Verstandeswelt darstellte, welche beide Parthien aber durch die Metapher innig zusammen hingen. Auf diesem Fundamente gründeten wir die Eintheilung in Bilder und Begriffe, indem wir das Bild für ein Streben der Einbildungskraft nach der Produktion der Anschauung, den Begriff aber für ein Streben des Verstandes nach der Zahl erklärten; ohne die Schwierigkeit im praktischen zu übersehen, daß die Sprache als Materiale für beides nothwendig einen schwebenden Charakter erhalten muß, daß Ein Zeichen oft für Bild und Begriff gebraucht wird, und daß daher nur die Tendenz des Ganzen und der Zusammenhang im Einzelnen entscheidet, ob ein Wort, oder ein Satz, Bild oder Begriff sein sollte. Da nun Kräfte des menschlichen Geistes Darstellung fordern, so müssen die Unterarten derselben aus diesem allgemeinen Begriff abgeleitet werden. Der Mensch, hieß es nun weiter, betrachtet die Natur in zwei Beziehungen auf sich: einmahl, als sinnliche Natur, und sodann als vernünftiges Wesen. Die Darstellung, welche aus seiner Betrachtung der Na-

tur als sinnliches Wesen entstand, war, so fern sie sich durch Sprache äußerte, rohe Sprachdarstellung, welche die Mittheilung zur Veranlassung hat. Der Mensch kann nun aber auch die Natur als Stoff für seine Einbildungskraft und sein Erkenntnißvermögen behandeln; und obgleich beide Ansichten ursprünglich eine sind, und am Ende wieder zusammenfallen; so giebt es doch einen großen Zeitraum, in welchem beide geschieden sind, und in welchem Poesie und Spekulation sich gradezu entgegen gesetzt werden. Auch die Poesie und die Spekulation, Dichten und Denken, hat zwei Epochen; entweder wir ahnden nur die Freiheit, welche diese Operationen begleitet, oder wir sind uns derselben deutlich bewußt. Die Poesie producirt nun Bilder, der Verstand Begriffe, und diese beiden Produktionen befassen wir unter dem Namen der freien Vorstellungen. Aus diesen entsteht aber das Correlat, die freien Darstellungen, von welchen eine Art als Darstellungsstoff auch den artikulirten Ton wählen kann, wodurch dann freie Sprachdarstellungen als Produkte hervorgehen. Sämmtliche freie Darstellungen haben die Mittheilung nicht zum Zweck, aber wohl als Darstellungen der reinen Menschheit zur Folge, und daher eine allgemeine Verständlichkeit, welche aber in den freien Sprachdarstellungen sich auf Nation und Zeitalter einschränkt. Nun verließen wir die Produkte des Verstandes für eine Zeitlang, und beschäftigten uns zunächst mit dem Zwecke der Imagination bei ihren freien Darstellungen. Er ist kein anderer, als die Produktion einer Anschauung, aber einer idealen; diese wird erreicht durch Nachahmung derselben, folglich durch den Schein des Seins,

aus diesem Sein entsteht eine der Anschauung homogene Empfindung, welche eine augenblickliche Vertauschung des Bildes mit der Realität zur Folge hat, das ist: Täuschung hervorbringt. Da eine jede Anschauung ein Individuum ist, so besteht das Streben der Einbildungskraft in einer Annäherung zur Individualität, das ist: in einer verhältnißmäßigen Bestimmung eines allgemeinen Begriffs durch einzelne Merkmale. — Die Vernunft bedient sich nun der Produktion des Bildes, um sich darin auszusprechen; so entsteht unter gewissen hier nicht zu erläuternden Bedingungen Kunst und Kunstwerk, und da der Mensch die Krone der Welt ist: so ist seine Darstellung nach allen Beziehungen der Gipfel der Kunst, und auf ihn wird natürlicher Weise bei einer jeden Darstellung gerechnet. Immer aber ist es der Kunst unmöglich die Sache selbst darzustellen, sie hält sich immer nur an der Form der Natur, und überläßt es der Wissenschaft, das Wesen aufzufassen, darzustellen, und die Form dann als nothwendig abzuleiten. — Die Künste selbst aber fassen nun drei Stoffe auf, als Mittel der Darstellung, und zerfallen in zweierlei Arten, in räumliche oder plastische Künste, zu denen Bildnerei und Mahlerei gehören, diese stellen die äußere Natur, versteht sich allemahl in Beziehung auf den Menschen auf; und in musikalische, welche das Innere des Menschen aufstellen, und diese ist die Musik. Die Mimik ist eine Kunst, welche eine Mittelgattung ausmacht, indem sie das Innere an etwas Aeußerem ausdrückt, sie ist eine eingeschränkte, plastische Musik, oder musikalische Plastik. Alle diese Künste aber liefern nur ein unvollkommnes Bild, entweder das Objekt ohne

die Empfindung; oder die Empfindung ohne das Objekt. Es muß daher eine Kunst geben, welche Inneres und Aeußeres, Musik und Plastik, mit einander vereinigt. Dies geschieht in der Dichtkunst, wo der artikulirte Ton die Empfindung des Innern, und die Bedeutung des Wortes die Sphäre, das Plastische, das Aeußere, das Objekt ausmacht, folglich ist die Dichtkunst nur in Worten möglich, und sie ist eine reine Sprachdarstellung. Daß aber die Dichtkunst in conventionell = artikulirten Tönen, in einer individuellen Sprache darstellt, entsteht daher, weil sie ursprünglich das Innere des Menschen folglich etwas Unendliches aufstellt, statt daß die plastischen Künste ein bleibendes Urbild in der äußern Natur haben. Als Wissenschaft steht der Dichtkunst die Geschichte gegenüber, welche auch Objekte, aber nur als Folgen des sich entwickelnden Innern, welches auch ihr die Hauptsache ist, aufstellt. Aus diesem Grunde nun muß die Darstellungsform der Dichtkunst, den einzelnen Entstehungspunkt des Produkts in der unendlichen Reihe der Bildung angeben; und da sie Sprachdarstellung ist, die Nation und das Zeitalter bezeichnen, das heißt: in einer individuellen Sprache darstellen. —

Es erscheint nach dem obigen die Dichtkunst als eine reine Sprachdarstellung, welche sich aber in einer individuellen Sprache ausspricht. Nun geht das Bestreben der Imagination überhaupt dahin: ein Bild, ein Individuum, eine Anschauung zu produciren; dies Bild, Individuum, diese Anschauung aber, ist noch etwas Inneres, und soll etwas Aeußeres und zwar im gegenwärtigen Falle durch den artikulirten Ton, durch die Sprache

werden. Was in der Sprache ist, ist nun dasjenige, was dem innern Bilde, dem Individuum, der Anschauung entspricht? Die Antwort kann nach mehreren im Anfange des zweiten Buches vorgekommenen Untersuchungen nicht schwer sein; es ist das Nomen Proprium: und demnach würde äußerlich die poetische Darstellung durch Sprache in nichts anderm, als in dem Bestreben ein Nomen Proprium zu produciren bestehen können. —

Bei diesem Satze aber wird es mehr, als bei irgend einem andern, nothwendig, ihn von allen Seiten zu erläutern, damit er nur durch die Schuld des Lesers, nicht des Verfassers, könne misverstanden werden. Wir leugnen durch den obigen Satz nicht, daß das Wesen der Dichtkunst in ganz etwas anderm zu setzen sei, als in dem Bestreben ein Nomen proprium hervorzubringen, sondern wir brauchen diesen Ausdruck nur als Formel, um dasjenige auszudrücken, was bei dem Dichten, welches etwas Innerliches ist, äußerlich, so fern es sich durch Sprache offenbart, vorgeht. Das Nomen proprium ist uns nur das Correlat des Bildes, jenes ist etwas Aeußeres, dieses aber etwas Inneres. Ferner: wir wiederhohlen die an andern Orten geäußerte Meinung, daß man ein ganzes Kunstwerk, als ein absolutes Bild, und die Theile desselben ebenfalls als bedingte Bilder ansehen kann, denen wieder andere untergeordnet sind; daß wir aber auf diese Reihen von Bildern hier nicht reflektiren, sondern unter Bild immer nur die einzelnen Theile verstehen wollen, die Elemente aller Poesie, und so fern sie sich durch Sprache äußern, aller Dichtkunst. — Endlich zeigt sich, daß der

Begriff des grammatischen Satzes zur Produktion des Bildes durchgängig überflüssig sei, daß aber allerdings das Bild, so fern es durch Sprache dargestellt werden soll, in dieser Form dargestellt werden kann und muß.

Wenn aber das Correlat des Bildes in der Sprache das Nomen proprium ist; so folgt zweierlei: erstlich, das die ganze Darstellung leer sei. Das Nomen proprium ist nehmlich in der Sprache nichts anders, als ein einzelnes eine bestimmte Vielheit andeutendes Merkmal, folglich nur dies einzelne Merkmal eigentlich darstellend, und die übrigen blos andeutend, daher es an sich eben nichts poetisches in sich schließt. Zweitens aber würde das darzustellende Objekt allerdings als Bild und Individuum bezeichnet, aber die Darstellung selbst würde durchaus unverständlich sein, weil dies Nomen proprium das Objekt nur einzig und allein für das darstellende Subjekt bezeichnete; und für jedes empfangende Subjekt die Darstellung erst wieder einer Darstellung bedürfte. — Daher muß sich die Dichtkunst zur Darstellung ihrer Individuen, Formen bedienen, welche für die Nation, in deren Sprache dargestellt wird, allgemeine Verständlichkeit haben; das heißt: Allgemeinheit ausdrückende Formen. Solche sind nun in der Sprache das Nomen Apellativum, welcher Redetheil aber, bei seiner allgemeinen Verständlichkeit, ebenfalls als ein einzelnes Merkmal eine Vielheit nur andeutet, aber keinesweges darstellt; sie nur andeutend begreift, nicht enthält. Daher würde durch seinen Gebrauch gar keine poetische Form zu Stande kommen, gar keine Individualität dargestellt werden können, wenn die Vielheit, welche er möglicher Weise begreifen kann,

nicht als an ihm befindlich könnte dargestellt werden. Dies geschieht durch diejenigen Redetheile, welche man Attributiven nennt, von denen man zu einem Appellativ so viele setzen kann, als man nach dem jedesmaligen Zwecke für nöthig findet. Auf diese Art entsteht die Form der Inhärenz, welche von dieser Seite angesehen eine ursprünglich poetische ist; und das Appellativ in der That in ein Proprium verwandelt. Die Verbindung eines Attributivs mit einem Substantive ist daher das eigentliche äußere Bild, welches auch vollständig dargestellt wird, indem das Substantiv das Objekt, das Attributiv aber die Empfindung oder eigentlicher das Merkmal, welches die Empfindung veranlaßt, darstellt. Substantiv und Attributiv verbunden sind, das Element der Dichtkunst, das dargestellte Bild, die allgemeine und verständliche Individualität, das verallgemeinte Nomen proprium. Ein solches Attributiv erhält auch, als Näherung an das Individuelle eine besondere Benennung, es heißt nicht mehr Attributiv sondern Epitheton. Aus dieser Ansicht der Attributiven, als Individualität producirende Redetheile, läßt sich nun ein Misbrauch derselben, besonders von Anfängern in der Dichtkunst erklären. Sie fühlen es gemeiniglich, daß der Zweck aller poetischen Darstellung Näherung an das Individuelle sei; und daher überladen sie alle ihre Objekte, die Substantiven mit Epithetis, um diese Individualität hervorzubringen. Es beruht also dieser Fehler auf einem sehr richtigen Gefühle, ja er dürfte wohl bei poetischen Miniatur-Bildern Fehler zu sein aufhören, und sich in eine Schönheit verwandeln. Ueberhaupt aber zeigt sich schon hier, daß,

da die Dichtkunst das einzelne Objekt nur durch eine Reihe von Zeichen darstellen kann, eine gewisse Länge der Darstellung, wesentlich durch das Darstellungsmaterial, entstehen muß, welche nach den Bedingungen der einzelnen Darstellung als Ganzes, entweder ein Fehler ist, und dann in Weitläuftigkeit ausartet; oder eine Schönheit, wie so oft in Göthes Schriften, wo nur der gemeine Sinn sie mit der Weitläuftigkeit vertauschen kann.

Allein ist denn nun die Form der Inhärenz so ohne weitere Bestimmung ein Nomen proprium, das dargestellte Sprachbild, das Individuum, die durch Sprache zu Stande gebrachte Anschauung, das Element der Dichtkunst? Ist die Sprach-Verbindung das nützliche Einmahleins ein Bild für die Dichtkunst? Man kann diese Frage, auf welche nach der obigen Auseinandersetzung ein jeder gerathen muß, aus zwei verschiedenen Gesichtspunkten beantworten. — Die Sprache ist nehmlich an und für sich, in ihrem innersten Baue etwas poetisches. Sie entspringt durch die Anschauung, und deren Beziehung auf uns; diese stellt sie in den mannigfaltigsten Mischungen und den verwickeltsten und trockensten Formen immer wieder auf; und dieser innern Poesie kann sie sich nimmermehr entledigen. Daher treten alle Redetheile, als solche und als einzelne Darstellungen der Merkmale in der Anschauung überhaupt, in eine bestimmte Beziehung auf die Einbildungskraft; jeder einzelne Redetheil hat etwas poetisches, ist Theil eines zu zeichnenden Bildes. Der Grund auf welchem dies geschehen kann, wird durch das Sein und seine verschiedenen Modificationen dar-

gestellt, den Umriß der einzelnen Figuren drückt das Substantiv aus, das perspektivische Verhältniß derselben untereinander bezeichnen die obliquen Casus und die Präpositionen, das Attributiv giebt den Umrissen Farbe, und das Participium Leben und Bewegung, das Adverbium ist ein bedingtes Adjektiv, der Articul macht den allgemeinen Umriß zu einem individuellen, und nur das Pronomen entfernt sich merklich von aller poetischen Darstellung. — Aus der Verbindung dieser einzelnen Theile entsteht nun in der That ein eigentliches Gemählde, nehmlich der Satz; ja durch Conjunctionen können mehrere Gemählde in ein gewisses Verhältniß gebracht sich succediren.

Es zeigt sich aus dieser kurzen Darstellung, daß diese Poesie der Sprache, eine Poesie der Formen ist, auf welche wir im zweiten und dritten Buche reflektirt haben, und daß dadurch nichts anders begründet werde, als die Möglichkeit, durch die Sprache überhaupt Poesie darzustellen, ja daß dies in der That durch den Gebrauch der Sprache in jedem Momente geschehe. Diese Poesie der Formen hat nun allerdings jenes oben aufgestellte Beispiel, und in so fern ist es allerdings ein Bild. — Allein in dem gegenwärtigen Buche reden wir von der Poesie dem Inhalte nach, und in so fern muß die Sphäre des Darstellungsmaterials sich ebenfals auf Anschauung beziehen, das Objekt der Darstellung muß nicht blos als Formel poetisch sein, sondern selbst ein von der Anschauung gebildeter Begriff, welcher durch das Epitheton der Form nach, einem Nomine proprio, dem Inhalte nach einer Anschauung, dem Realen sich nähert. — In diesem Sinne, also dem Inhalte

nach, ist also jenes oben angeführte Beispiel nicht poetisch und kein Bild.

Wenn wir nun die Poesie der Sprachformen, und die Poesie der Sprachsphären mit einander vergleichen; so bemerken wir daß jene der Sprache als solcher eigenthümlich, diese aber, weil die Sprache als Inbegriff von Sphären sich über die Anschauung hinaus erstreckt, gesondert werden kann. Daher steht in der Dichtkunst die Form und die Materie der Darstellung in einer sehr begreiflichen Wechselwürkung, der Inhalt ist eine Anschauung, und darum wird die Form ein Nomen Proprium, und da die Form ein Nomen proprium ist, ist in der Dichtkunst der Inhalt eine Anschauung. — Dagegen bei der Wissenschaft, welche sich ihrem Inhalte nach über die Anschauung hinaus erstreckt, wird der zahlähnliche Inhalt durch die Sprache zwar als Anschauung behandelt, allein auf diese formelle Behandlungsart wird, als poetisch nicht reflektirt, sondern in einer andern im folgenden Buche zu verfolgenden Rücksicht.

Allein sollte nun würklich dadurch, daß wir als Inhalt der Form der Inhärenz die Anschauung festgesetzt haben, aller Streit aufgehoben sein? Sollte es zum Beispiel keine Sprachdarstellung geben, welche eine Anschauung enthielte in der Form der Inhärenz; und wo dennoch die Anschauung nicht nothwendig als Poesie erscheine, und also auch kein eigentliches Bild machte? Dieser Formen giebt es in der That; Formen, welche an dem einen Orte nicht poetisch sind, und gar nicht als Bilder erschienen, aber in einer andern Stelle offenbar als Poesie dargestellt sind, und empfunden

werden. So ist zum Beispiel: der grüne Baum, bald ein Bild, bald keines; und es fragt sich, wie dieses zusammenhänge?

Die allgemeine Antwort ist schon oben dahin gegeben worden: daß, da die Sprache einen so zweideutigen Charakter hat, jedesmahl in der freien Darstellung durch die Sprache, durch irgend etwas müsse angedeutet sein, auf welche Art der Darstellungsstoff solle bezogen werden; ob als Bild, oder als Begriff. Dies geschieht nun allerdings zunächst und hauptsächlich, durch den Inhalt selbst, und durch die dichterische Form; allein eben so sehr wird dies durch den Gebrauch des Darstellungsmaterials bewürkt. — Durch dies letztre wird es nehmlich möglich das Innere zu spiegeln, und die Seele des empfangenden Subjekts vorläufig von dem Inhalte der Darstellung zu benachrichtigen. Soll nun das empfangende Subjekt zur Reflexion auf die Sprachdarstellung als poetisch aufgefordert werden, und soll dies durch den Inhalt geschehen; so muß dieser sich von dem Inhalte, welcher gewöhnlich der der Sprache ist, unterscheiden. Das Einzelne muß nach einer festen Regel, und dennoch ungewöhnlich verbunden, der Geist dadurch zur Aufmerksamkeit gereizt, und die Phantasie durch den Stoff beschäftigt werden. — Dieses Ungewöhnliche der Verbindung des Inhalts, diese Neuheit in Verknüpfung des Einzelnen zum Bilde ist nun das Innere, welches das empfangende Subjekt, die Vorstellung ansehn läßt, als frei und welches es zum Bewußtsein des Unterschiedes bringt, welcher zwischen der Vorstellung zu einem äußern Zwecke, und als frei statt findet. Auch zeigt sich, daß allen poe-

tischen Ideen ein Maasstab zum Grunde liegt, nach denen sie nicht nur als poetisch überhaupt, sondern auch nach verschiedenen Graden poetisch charakterisirt werden, und welcher, indem er stillschweigend bei einer jeden Idee als nothwendig vorausgesetzt wird, die poetische gegenwärtige Idee als solche aufstellt. Dieser Maasstab ist nun kein anderer, als die Ideen-Verknüpfungen des gemeinen, bedürftigen Lebens und der gewöhnlichen Welt, an welchen die poetische Idee, das Bild immer im Stillen gemessen und die Entfernung davon berechnet wird, mit welcher auch der Grad der Poesie steigt. Eben so klar ist aber auch, daß dieser Maasstab, welcher nur dunkel empfunden, nie deutlich gedacht wird, sehr schwankend sein muß, und daß die Entfernung von der Ideen-Verknüpfung des gemeinen Lebens doch nur wieder, in einer Regel ihren Grund haben könne, und also Form sein müsse. Die nothwendigen Arten der Verknüpfung gehören für die Poetik, und wir bemerken nur hier des folgenden wegen so viel, daß dieses Innere, welches die Seele des empfangenden Subjects vorläufig von der Darstellung als unmittelbar auf die Einbildungskraft bezogen, benachrichtiget, poetische Ideen und Bilder heiße, welche, wenn die Verknüpfung im höhern Grade ungewöhnlich ist, kühn genannt werden.

Dem Begriffe der Vorstellung steht der der Darstellung gegenüber, und Sprache ist das Organ der Dichtkunst. Es ist demnach klar, daß den poetischen Vorstellungen poetische Sprachdarstellungen nothwendig entgegentreten, daß diese aus jenen entstehen, und wie das Aeußere mit dem innern Correlat zusammenhängen müssen. Das eben geschilderte Aeußere ist nun nichts anders als

was man unter dem Begriff der Dichtersprache befaßt, deren Nothwendigkeit und Zweck man auch sogleich erkennen wird. Dieser ist nehmlich ebenfalls kein anderer, als das empfangende Subject vorläufig von dem Inhalte der Darstellung als dichterisch zu benachrichtigen. Nun läßt aber diese Dichtersprache eine doppelte Ansicht zu: Einmahl kann man auf sie, als bloße Darstellung der poetischen Vorstellungen reflektiren, ein andermahl aber diesen Gesichtspunkt ganz bei Seite setzen, und sie nur mit der Sprache, der sie als Sprache entgegensteht, mit ihrem Maasstabe, mit der Sprache des gemeinen und bedürftigen Lebens vergleichen. Wir werden im folgenden beide Gesichtspunkte zu verbinden und einen aus dem andern herzuleiten versuchen. — Wenn nach dem obigen sich die sinnliche Vorstellung dadurch als poetisch charakterisirt, daß sie ungewöhnlich verbunden ist; so zeigt sich, daß: Ungewöhnlichkeit das wesentliche Prädikat der Dichtersprache ist und sein muß. Diese Ungewöhnlichkeit aber kann nur dadurch erreicht werden, daß man der Dichtersprache die Sprache des gemeinen Lebens, ganz geradezu entgegengesetzt, diese als Maasstab annimmt, und jene von ihr zu unterscheiden trachtet. Die bewürkten Abweichungen haben ihre Grade, welche aber eben so wenig und aus denselben Ursachen, wie bei dem poetischen Inhalte genau können bestimmt werden. — Die Mittel, welche nun der Dichter in Händen hat, um seine Sprachdarstellung von der des gemeinen Lebens zu unterscheiden, sind sehr mannichfaltig, und betreffen, wenn man sie unter bestimmte und genaue Punkte bringen will, theils einzelne Worte, theils die Verbindung derselben zum Satze. — Da der Dichter

in der Sprache zu einer bestimmten Periode ihrer Kultur darstellt, und ihm also eine ganz bestimmte Sprache des gemeinen Lebens eben damit gegeben ist, so folgt, daß er zwei Mittel hat, sowohl einzelne Worte, als auch die Verbindung derselben zum Satze von der Sprache des gewöhnlichen Lebens zu unterscheiden; nehmlich einmahl: Indem er nach Anleitung der Analogie ganz neue Worte bildet oder Verbindungen dieser Worte, eine Operation, welche vielleicht am besten durch das Wort Neologismus zu bezeichnen wäre, oder ferner: Indem er ältere Wörter und ältere Verbindungen derselben, welche die gegebene Sprache des gemeinen Lebens also nicht mehr anerkennt, in seine Darstellung aufnimmt; ein Verfahren, welches sich die Dichter öfter bedient haben, als des erstern, da es ihnen einen weitern Spielraum giebt. Die einzelnen Ausdrücke und Verbindungen der Wörter aus der ältern Sprache heißen mit einem bekannten Ausdrucke Archaismen; und der Gräcismus der Römer muß nach ähnlichen Grundsätzen erklärt, geprüft und gebilligt werden. Man nennt übrigens die Ungewöhnlichkeit der Sprache, so fern die Darstellung als dichterisch durch dieselbe soll bezeichnet werden, poetisch, spricht von poetischen Wörtern und poetischen Konstruktionen, und wie wir eben gesehen haben, mit großem Rechte.

Da aber eine jede Sprache, vermittelst ihres innern Baues, nur einen gewissen bestimmten Grad Abweichung von der zur äußern Mittheilung gebildeten Sprache erträgt; so bildet sich durch mehrere auf einander folgende Dichter eine ordentliche, förmliche, für sich bestehende Dichtersprache, welche durch neue Poeten oder

durch Dichter in einer der Nation bis dahin unbekannten Gattung erweitert und bis auf den Punkt getrieben wird, welcher nach der innern Konstruktion der Sprache möglich ist. Im Griechischen ist dies längst anerkannt, und ein sorgfältigeres Studium unterscheidet sogar die nach den Dichtungsarten verschieden gemodelte Sprache. Die Römer danken die sanktionirte Dichtersprache vorzüglich dem Virgil und in einer andern Gattung dem Horaz, als Mustern, denen als vollendet in Hinsicht der Sprache die spätesten Nachahmer nachzuahmen streben. Die neue deutsche Dichtersprache wurde ganz vorzüglich durch Klopstock begründet, und in einer andern Art durch Göthe, Tieck und A.W. Schlegel. Denn die Reformation, welche Voß durch ein Aneignen der deutschen Sprache an die griechische hervorbringen wollte, mußte, da das Ganze von nichts Innerm ausgieng und von da auf das Aeußere über, da alles vorzüglich auf Formen gebaut war, und als höchstes Ziel ein Uebersetzen aus dem Griechischen mit gleicher Sylbenzahl und Wörtern gesetzt stand, nothwendig mislingen, und in eine Künstlichkeit ausarten, gegen welche die Sprache sich sträubt und die man eben daher in jedem Momente fühlt. — Soll eine Sprache in Hinsicht des Dichterischen erweitert und gebildet werden, so kann dies weniger von Sprachkünstlern, welche darum Dichter sein wollen, als von Dichtern, welche darum Sprachkünstler sind, geschehen. Jene werden die Sprache mit Absichtlichkeit durch ein Erfinden zu erweitern vermeinen, ohne zu bemerken, daß es ihnen unmöglich wird, wenn die Operation ins Große getrieben wird; und nur dann erst hat sie Werth, die Willkühr durchzuführen, mit welcher sie zu Werke ge-

gangen sind. Bei dem Dichter aber erscheint die Sprach=erweiterung und Bereicherung als unmittelbar von der Idee geboten, als aus Nothwendigkeit gebildet, und eben daher jenes Fremdartigen beraubt, welches die Ab=sichtlichkeit hervorgebracht hat. So ist, wenn man die Sache tiefer ansieht, und die Aehnlichkeit einer Spra=che nicht in der gleichen Wort = oder Sylbenzahl setzt, die deutsche Sprache der griechischen in einer Hin=sicht weit mehr genähert durch Göthes Iphigenia, als durch Vossens Homer, wir sagen in einer Hinsicht, da in der Göthischen Iphigenia ein Element liegt, welches den Griechen ganz fremde ist, die Abwesenheit des Cho=res, die unmittelbare Darstellung der lyrischen Parrie an den Personen selbst. Der Gesang der Parzen und ähnliche Dinge sind z. B. Spuren einer poetischen Ueberse=tzung in das Deutsche.

Von dieser sanktionirten Dichtersprache kann nun der einzelne Dichter wiederum gezwungen sein, entweder weil es die Gattung erlaubt, oder die darzustellende Idee nothwendig fordert, eine Ausnahme zu machen. Dieser örtliche, individuelle Sprachgebrauch wird dann mit dem Nahmen Licenz bezeichnet, deren nothwendige Bedingungen wir aus dem vorigen entwickeln können. Es erhellt nehmlich ganz deutlich, daß die Dichtersprache doch nur Organ, obgleich nothwendiges der Poesie, nicht sie selbst sei, daß die Sprache daher allerdings einen sehr hohen Werth habe, aber immer eine Nebensache, und der poetischen Idee unterworfen sei. Wenn daher man=che die Sprache und deren Correktheit, das heißt in der Poesie, die Uebereinstimmung mit der sanctionirten Dichtersprache zur Hauptsache erhoben, und Licenzen als

Sprach=

Sprachfehler behandelt haben, so beruht dies auf einer unrichtigen Ansicht der Dichtkunst. — Die Licenz ist gerechtfertigt, wenn nachgewiesen werden kann, daß die auszudrückende Idee hier wesentlich war, und daß sie eben so, und nicht anders ausgedrückt werden mußte. Bei diesem letzten Punkte ist es nun gemeiniglich, wo der Streit am heftigsten entbrennt, indem es hier auf den Sinn und das Urtheil des Dichters sowohl, als des Kritikers ankömmt; indem dieser eine Darstellung, der dargestellten poetischen Idee nahe kommend, auffinden, nnd dabei die Licenz umgehen und ganz vergessen kann: daß ähnlich nicht gleich sei, der Dichter dagegen, dem mit der Vollendung seines Produktes oft der Sinn für die Nothwendigkeit des Einzelnen verschwindet und verschwinden muß, die Kraft verliehrt, dieses zu vertheidigen; ein Fall der auch oft bei Kritikern in Vertheidigung ihrer Lieblingsdichter eintritt.

Das zweite, was als Nothwendigkeit bei der Licenz erscheint, ist ihre Verständlichkeit. Wir sahen oben, daß die Verständlichkeit in den Produkten der Kunst daher entstehe: daß das Darstellungsmaterial ein allgemeines sei, dem die Verständlichkeit als Folge zukomme; wir haben bei der poetischen Darstellung diese Verständlichkeit auf einen engern Kreis als die reine Menschheit ist, wir haben sie auf eine einzelne Nation und ein Zeitalter zunächst eingeschränkt, für welche die individuelle Sprache ein nothwendiges und daher bedingungsweise allgemeines Darstellungsmaterial wird. Die Licenz nun hebt, eben weil sie durch ein Individuum gebildet ist, die Allgemeinheit der Darstellung wieder auf; und es tritt in diesem Punkte gewissermaßen jenes oben ange-

zeigte Verhältniß zwischen dem darstellenden und empfangenden Subjecte ein, in welchem das letztere die Vernunftmäßigkeit der Darstellung des erstern voraussetzte, und sie nur zu verstehen bemüht war. Dies Verständniß ward nun erleichtert, weil die Darstellungen Nachahmungen waren, weil man durch Zeichen sie bezeichnen, und weil man sie errathen und erschließen konnte. Hier ist nun etwas ähnliches bei der Licenz, nur tritt in die Stelle der Nachahmung die Analogie, denn eine jede Licenz muß den materiellen und formellen Gesetzen der Sprache ähnlich sein, nnd ist schon dadurch einigermaßen verständlich, noch mehr aber geschieht dies durch den ähnlichen Ton. Wenn Göthe: flohne Freuden für entflohene sagt, so führt schon die grammatische Form des Wortes auf ein Attributiv, noch mehr aber der Klang, welcher an geflohen, entflohen, mit einem Worte an ein Derivatum von Fliehen erinnert und daher auf die wahre Bedeutung hinweißt.

Wir haben oben zwei Punkte aufgestellt, durch welche die Dichtersprache sich von der des gemeinen Lebens unterscheidet, nehmlich einmahl durch die Ungewöhnlichkeit der einzelnen Sprachzeichen selbst, und sodann durch die ungewöhnliche Verbindung derselben zu einem Satze. Allein diese Verbindung kann nicht blos, wie in den vorigen angenommen ist, syntaktisch sein, sondern auch musikalisch; das heißt: das Ungewöhnliche der Verbindung kann nicht blos in der eigentlichen Construktion der Wörter untereinander, sondern auch noch in der reinen Zusammenstellung derselben nach dem Gesetze des Wohlklanges, kann in einer prosodischen Regel liegen. Von diesem Punkte aus erscheint demnach die Periode als ein Mit-

tel, die Darstellung als poetisch zu bezeichnen; noch mehr aber das Sylbenmaaß mit dem Reim, durch seine strengere Regel und schärferes Gesetz. Es versteht sich und sollte eigentlich keiner Erinnerung bedürfen, daß diese Ansicht der Periode, des Sylbenmaaßes und des Reimes eine sehr untergeordnete ist, daß alle, neben dieser formellen Darstellung, noch einen ihnen eigenthümlichen Stoff in sich schließen, nehmlich einen musikalischen, von welchem weiter unten die Rede sein wird. Da nun alle diese Mittel zur Darstellung als poetisch, sich auf Accent und Quantität der Sylben, oder Gleichheit der Schlußbuchstaben der Wörter beziehen: so muß es allerdings auch eine Licenz geben, welche durch ein Verletzen der in der allgemeinen Dichtersprache eingeführten Gesetze, in Hinsicht dieser Punkte entsteht; und welche prosodische dieselben Quellen und Regeln hat, als jene oben angeführte etymologische und syntaktische.

Die Licenz ist demnach in der Dichtersprache dasjenige, was die Unendlichkeit derselben begründet, durch welche die Dichtersprache in das Unendliche ausgebildet und erweitert werden kann. Es giebt daher auch nicht leicht einen ächten Dichter, in welchem nicht Licenzen aller Art vorkämen; und in der That ist, von der Seite angesehen, daß der Geist des Dichters sich in der Licenz am eigenthümlichsten spiegelt, diese die höchste poetische Sprache, so wie die Rede für das Bedürfniß und zur Mittheilung der niedrigste Grad der Sprache ist. — Sollten sich nun zwischen diesem höchsten Grade der poetischen Sprache, und dem niedrigsten derselben keine Stuffen auffinden laßen, welche sie, wenigstens im allgemeinen, in verschiedene Arten zerschnitte?

Da Sprache Darstellung von Vorstellungen ist, so müssen wir den Eintheilungsgrund für die Dichtersprache in den Arten der poetischen Vorstellungen suchen, und uns zu dem Ende den oben gegebenen Begriff der Dichtkunst noch einmahl vor das Auge rücken. Dichtkunst war freie Darstellung der Bilder durch Sprache und eine Kunst, welche von dem Innern des Menschen, der Empfindung ausgeht, und die Gegenstände nur in so fern für die Darstellung aufnimmt, als sie die Empfindungen erregen. Diejenige Poesie, welche nur die Empfindungen darstellt, und die erregenden Gegenstände entweder gar nicht berührt, oder durchaus als Nebensache behandelt, heißt die lyrische oder die musikalische. Dieser Gattung steht entgegen die rein plastische Poesie, zu der wir eine jede zählen, welche die Gegenstände zur Hauptsache ihrer Darstellung macht, mag nun der Stoff ihrer Darstellung gradezu die ganze organisirte Natur sein, mit einer indirekten Darstellung der menschlichen, zu welcher Classe das beschreibende Gedicht gehört; oder mag die menschliche Natur unmittelbar aufgestellt, und also Handlungen dargestellt werden, das pragmatische Gedicht. In beiden Fällen erscheinen, aber wohlgemerkt in der Darstellung, die Gegenstände: als Hauptsache; die Dichtungsarten sind aber in der That lyrisch, zuerst in dem Sinne, in welchem alle Künste lyrisch können genannt werden, und von dem oben gesprochen ist; und sodann, so fern die Gegenstände würklich idealisch sind; und ihre gänzliche Beherrschung unserer Freiheit unterworfen ist, und zwar nicht nur der Freiheit des darstellenden, sondern auch der des empfangenden Subjekts. Vergleichen wir nun diese beiden Dichtungsarten mit ein-

ander; so finden wir, daß beide einseitig und unvollständig sind. Bei der Darstellung des lyrischen Dichters wird freilich die Empfindung gegenwärtig gedacht, aber die Gegenstände derselben verdunkelt, bei dem plastischen Dichter werden zwar die Gegenstände als Hauptsache aufgestellt, und nur lyrisch betrachtet, allein die Empfindung wird verdunkelt; und die Darstellung geschieht nicht unmittelbar, sie geht durch das Medium des Dichters, und erscheint in der Vergangenheit. Es ist klar, daß eine dritte Dichtart, welche die Vollkommenheiten beider vereinigte, und ihre Einseitigkeit und Unvollkommenheiten ausschlösse, die höhere sein muß; und diese Gattung ist keine andere, als die dramatische. Das Drama nehmlich stellt zuerst den Menschen und seine Natur mit allen Gegenständen, welche sie in Bewegung setzen, auf; es ist also in so fern eine plastische Dichtungsart, und zwar nach beiden Arten, sowohl beschreibend als pragmatisch. Allein das Drama ist auch lyrisch, nicht bloß so fern es als plastische Dichtungsart Empfindung bezweckt, sondern auch so fern es diejenigen, welche sich aus den dargestellten Objekten, als nothwendig ergeben, eigends darstellt. Diese lyrische Partie des Drama stellte die Simplicität der Griechen isolirt auf durch den Chor, allein die Neuen verflechten den Chor mit der Handlung, und legen die lyrische Partie des Drama den dargestellten Charakteren selbst in den Mund; ob zum Vortheil oder Nachtheil der Kunst? ist eine Frage, welche sich im allgemeinen nie wird beantworten lassen. So würde der Grieche den schon oben angeführten Gesang der Parzen in Göthes Iphigenia, ganz unbestritten dem Chore in den Mund

gelegt haben; und eine Menge sogenannter Maximen, Tiraden, Sentenzen in andern Stücken würden bei den Alten Themata des Chorgesanges geworden sein, und hätten dadurch allerdings, weil der Chor die reine Ansicht der Menschheit aufstellt, eine objective Wahrheit erhalten, welche jetzt schwerer aufzufinden ist, weil der Scharfsinn des Zuschauers immer das von der lyrischen Partie abziehen muß, was die individuelle Ansicht der darstellenden Person beigemischt hat. Eben so ist das Drama Darstellung des Gegenwärtigen, und in und während dieser Darstellung bildet sich eine Vergangenheit, so daß also auch von dieser Seite die Vereinigung des lyrischen und pragmatischen Gedichts vollendet ist.

Man sieht aus diesem Bruchstücke einer von mir mit der Zeit zu schreibenden Kunstlehre, daß die Dichtkunst als die höchste Kunst in ihrem reichen Gebiete wiederum alle Künste in sich trägt, daß sie durch die mimische Darstellung des Drama den höchsten Grad der Nachahmung, und also der Täuschung vereinigen könne. — Das eben gegebene Bruchstück reicht hin um die aufgeworfene Frage zu beantworten, und dahin zu bestimmen: daß die Dichtersprache in denen poetischen Gattungen am kühnsten und eigenthümlichsten sein werde, in welchen die Willkühr der Darstellung und die Heftigkeit derselben am größten ist.

Demnach steht das lyrische Gedicht und dessen Sprache, als die kühnste oben an; oder wie man es ganz populär ausdrückt: die lyrischen Dichter sind die schwersten für das Verständniß. Nichts ist nehmlich so unmittelbar, so eingreifend, und heftig als die reine Empfindung, nichts wird so, und auf dem kürzesten Wege sich darzustellen

suchen, als sie; und so darf es uns nicht wundern, wenn wir im Inhalte des lyrischen Gedichtes die dreistesten und kühnsten Verknüpfungen in den Bildern, und im Aeußern, die seltensten, ältesten, willkührlichsten Wortfügungen und kekssten Licenzen finden. Das pragmatische und beschreibende Gedicht, weil die Darstellung nicht unmittelbar aus der Empfindung entsteht, sondern diese erst später producirt wird, weil sie durch den Dichter geht, welcher in diesem Falle ein Repräsentant der reinen Menschheit ist, und endlich weil der Stoff dieser Gedichte in der Vergangenheit liegt, sind bei weitem in den innern Verknüpfungen nicht so kühn; und eben so wenig sind poetische Wortfügungen jeder Art und Licenzen so häufig, doch ist die poetische Sprache im pragmatischen Gedicht, und in den lyrischen Stellen derselben elevirter. Bei dem Drama ist es sehr natürlich, daß, wenn ein Chor da ist, also eine reine lyrische Partie, daß in dieser auch die kühnste poetische Sprache vorkomme, daß sie weniger kühn sei in denen Stellen, welche den Dialog enthalten, daß auch im Dialog das Maaß der poetischen Sprache in dem Grade verschieden sei, als er sich durch Darstellung der Affekte jeder Art der lyrischen Darstellung nähert.

Allein nach dem Vorhergehenden scheint es allerdings, als wenn nun alles, was in der Dichtkunst als Darstellung vorkomme, Bild sei; und in der That, wenn man auf das Produkt der Dichtkunst als Ganzes sieht, und die einzelnen Theile in dieser Hinsicht prüft; so ist es keinen Zweifel unterworfen, daß, wenn das Produkt der Dichtkunst würklich ein Kunstwerk ist, jeder einzelne Theil, mittelbar oder unmittelbar zu der

Total-Wirkung auf die Einbildungskraft beitragen; und also eine imaginative Tendenz haben müsse. Allein von dieser Beziehung als einer höhern ist hier nicht die Rede, sondern es ist schon erinnert worden, daß wir nur von dem einzelnen Bilde, nicht von Reihen derselben sprechen. —

Aber in dieser Rücksicht ist es keinem Zweifel unterworfen, daß in einem jeden dichterischen Produkte eine große Menge Stellen vorkommen, welche durchaus kein Bild in sich schließen, und nicht imaginativ zu deuten sind. Dies kann nun, da wir hier den Begriff eines Kunstwerkes nicht zum Grunde legen, und diese Stellen als bedingt erklären können, nicht anders bewiesen werden, als dadurch: daß wir den oben festgestellten Begriff der Dichtkunst zum Grunde legen, und jene unmittelbar vorher angeführte Arten noch einmahl betrachten, um zu erforschen: ob wir etwa hieraus schon den öftern Mangel an Bildern einigermaaßen zu erklären im Stande sind.

Wir sahen oben: daß die Poesie ursprünglich eine Auffassung des Innern sei, und daß das Aeußere bei ihr in ein Inneres aufgelößt werden müsse, daß alle Objecte nur als Empfindungen veranlassend behandelt werden. Daraus folgt nun sehr natürlich, daß eine Anschaulichkeit wie sie z. B. die reine Plastik producirt, von der Dichtkunst durchaus nicht gefordert werden könne, ja da es sogar eine Gattung der Dichtkunst giebt, nehmlich die lyrische, in welcher ein reines Innere aufgestellt wird, und da hier die Objecte allemahl nur als Nebensachen und veranlassend dargestellt werden: so versteht es sich von selbst, daß die Anschaulich-

keit der lyrischen Darstellung eine ganz andere sein müsse, als die der übrigen Gattungen, und daß unter dem Bestreben die reine Empfindung darzustellen, zwar ein großer Theil durch das Bild dargestellt werden kann, aber ein anderer durch Worte angedeutet von dem empfangenden Subjecte supplirt werden muß. Daher kann ein höherer Grad der Anschaulichkeit nur von der Poesie gefordert werden, so fern sie sich mit Darstellung der Anschauung selbst beschäftigt, daher in vorzüglichem Grade von der beschreibenden Gattung; obgleich in Hinsicht auf poetischen Werth die letztere nur für ein Element zu achten ist, statt daß jene das höchste Streben der Dichtkunst in sich schließt. Wenn nun also die lyrische Poesie ihrem Wesen nach Stellen enthält, in denen die imaginative Tendenz nicht merklich ist, ohne Hinsicht auf das Ganze, und welche also in dem Sinne kein Bild in sich schließen; so ist dies noch mehr der Fall bei den andern beiden reinen Gattungen der Dichtkunst, dem Epos und dem Drama. Beide nehmlich schließen in ihrem Stoffe die Bedürftigkeit, die Realität ein; nur verknüpfen sie diese zu einer Einheit, und stellen sie idealisirt dar. So wie daher diese beide Gattungen, gegen das lyrische Gedicht gehalten eine gedämpftere poetische Sprache haben, so ist ihnen auch, wegen dieses Bestandtheiles ihres Stoffes es nothwendig, daß sie auf diese prosaische Basis, Darstellung verwenden, welche daher auch wenige Anschaulichkeit erhalten kann. Es liegt nehmlich schon in der bloßen Form des Epos, mehr als in der jeder andern Dichtungsart das prosaische Bestreben der Mittheilung. Wenn nun dies gleich nur eine Folge der erzählenden

Form ist, welche an Zuhörer erinnert, wenn gleich dem darstellenden Subject die Zuhörer, und den Zuhörern das darstellende Subject ganz aus den Augen gerückt wird, und beide gegenseitig gar nicht sich berühren, und bei der Darstellung in Betrachtung kommen müssen, da vielmehr das Epos in und durch sich selbst ruhen und gegründet sein muß, so daß der Begriff des Erzählers und Darstellers für empfangende Subjecte, eigentlich nichts ist bei dem Epos, als eine reine poetische Form: so erhält dennoch das Epos dadurch eine Rücksicht auf Faßlichkeit und die Nothwendigkeit, daß die Handlung allen ihren Momenten nach vor das Auge gerückt werde, und daher müssen nothwendig Punkte entstehen, welche bloß zur Verständlichkeit dienen, und also die höhere poetische Anschaulichkeit nicht haben können. So fern nun das Epos nicht blos pragmatisch, so fern es eigentlich dramatisch ist, wird sogleich die Rede von ihm sein, wie das eben auseinandergesetzte, auch auf das Drama paßt, so fern Handlung eine nothwendige prosaische Basis desselben ist.

Das Drama aber hat einen doppelten Gesichtspunkt in Hinsicht der Sprache, denn zuerst liegt in seiner Form durchaus nicht wie bei dem Epos, eine leise Hinsicht auf Zuhörer, sondern in dieser Rücksicht ist es eine Darstellung, welche sich nicht als die Mittheilung wesentlich, das ist, als Grund die Darstellung einschließend, offenbart; aber schon dadurch, daß es als Basis eine Handlung hat, bei welcher der Verstand, wenn er auch durch die Einbildungskraft noch so sehr bestochen wird, immer leise prüft, wird es unmöglich die höchste Bildlichkeit und Anschaulichkeit zu

erreichen, sondern es werden Momente eintreten, in welchen mehr auf den Verstand als die Einbildungskraft mit der Darstellung gerechnet wird; das heißt mit andern Worten, welche kein Bild in sich schließen. Den eben angegebenen Gesichtspunkt hat nun das Drama mit dem Epos gemein, nur ist beim Epos das Hinderniß der poetischen Darstellung in der eben genannten Hinsicht stärker, weil die Handlung durch nichts als durch die wörtliche Darstellung geschildert werden kann, statt daß bei dem Drama die mimische die Sprachdarstellung suppliren und abkürzen kann. Der zweite Gesichtspunkt aber betrifft besonders das Drama, und ob er gleich auch auf das Epos angewandt werden kann; so ist er doch in der ersten Hinsicht am wichtigsten. Ich kann nehmlich auch die Sprachdarstellung beim Drama betrachten, von den einzelnen Theilen, oder um es kurz zu sagen von den einzelnen Charakteren und Personen des Drama aus; und in dieser Hinsicht erscheint beim Drama die Sprachdarstellung als Bedürfniß; und der Gesichtspunkt der Mittheilung tritt in dieser Hinsicht ein. Die dialogische Form, welche bei dem Drama wesentlich ist, begründet also einen prosaischen Bestandtheil der Darstellung, von hier aus erscheint die Sprache als Nothdurft, als Bedürfniß und die Mittheilung als wesentliche Bedingung. Dies ist der Grund, warum der Dialog in den alten Tragödien leichter und verständlicher ist, als der lyrische Bestandtheil der Tragödie, der Chor; und warum bei uns die wir beides verbinden, die Darstellung nicht so rein sein kann, so einfach und eintönig in Sprache und Sache, als bei den Alten. Daher wird auch ein jedes

Drama gegen das Ende lyrischer, weil hier keine Bedingungen, sei es der Handlung überhaupt oder des Verhältnisses einzelner Personen, mehr darzustellen sind, sondern nur die Folgen und Resultate von beiden, das heißt die Empfindungen. Daher ist, je näher die Handlung der Realität, je mehr nicht Poesie, sondern Verhältnisse das Drama bilden, die Sprache und die Darstellung prosaischer, und Menander war gewiß weit leerer an Bildern, als Aristophanes, so wie Plautus bilderreicher ist, als der kältere Intriguen und feinere Verhältnisse darstellende Terenz. — Aus dem obigen zeigt sich nun, daß dies alles auch auf das Epos angewandt werden kann, allein da in demselben die Darstellung nicht unmittelbar geschieht, ferner durch ein und dasselbe darstellende Subject, so ist der Hauptgesichtspunkt für das Drama calculirt

Es zeigt sich demnach, daß in jeder der drei Dichtungsarten, durch die eigene Natur derselben, ein Bestandtheil sich einmischt, welcher entweder einer poetischen Darstellung überhaupt nicht fähig ist, oder wenigstens keiner höhern; und daß demnach die Forderung, daß die Poesie durchaus, und in jedem Momente Bilder darstellen solle, sehr ungereimt sei, weil aller Poesie eine gewisse Verständlichkeit, als Basis zum Grunde liege, welche nur einer verhältnißmäßig poetischen Darstellung fähig ist. — Vergleicht man nun in dieser Hinsicht die drei Dichtungsarten; so zeigt sich: daß die lyrische Dichtkunst, weil sich in ihr kein eigentlich prosaischer Bestandtheil einmischt, hier am höchsten steht, und daß also in ihren Darstellungen die meisten Bilder zu erwarten sind, wie sie denn auch die kühnste Sprache

hat, wie oben erinnert. Denn derjenige Bestandtheil, welcher keiner eigentlichen bildlichen Darstellung fähig ist, weil er nur Empfindung ausdrückt, kann wenigstens, als etwas Unbedingtes, der Menschheit als solcher angehöriges, eine Anschaulichkeit anderer Art, eine Anschaulichkeit durch die Reizbarkeit des empfangenden Subjects erhalten, und daher ist der lyrische Dichter, mehr als jeder andere Mißverständnissen unterworfen. Uebrigens ist eben erinnert, daß der lyrische Dichter schon dadurch mehr Anschaulichkeit erhalten kann, daß er die Objekte seiner Empfindung angiebt; und unten wird klar werden, daß er auch Mittel hat, die Empfindungen in die sinnliche Sphäre zu rücken, und so ihnen Anschaulichkeit zu geben.

Wir haben uns bei dieser Untersuchung: woher es komme, daß, obgleich alle Poesie auf Produktion der Anschauung, und des Bildes hinaus laufe, dennoch in einem jeden dichterischen Produkte, eine Menge Stellen nicht solche Bilder enthalten: auf die Vorstellungen einlassen müssen, welche einer jeden dieser Dichtungsarten zum Grunde liegen; jetzt wollen wir einen Blick darauf werfen, ob nicht in der formellen Sprachdarstellung etwas ähnliches anzutreffen sei? —

So wie nehmlich bei den Vorstellungen diejenigen, welche sich nur auf Verhältnisse beziehen, und daran gränzen, keiner poetischen Darstellung, sondern nur einer Näherung daran fähig sind; so wie nur also sinnliche Substanzen, und davon abgeleitete Empfindungen die Objekte der Poesie ausmachen, allein oft eine Beziehung auf prosaische Momente nothwendig wird, so ist es auch mit der formellen Sprachdarstellung. Ursprünglich

ist das Substantiv und das Attributiv, besonders aber das Particip formal poetisch, und sie werden es unter den oben erwähnten Bedingungen, auch materiell, allein neben diesen giebt es andere Wörter, welche formell es weit weniger sind. Alle Verhältnißworte sind im niedern Grade poetisch, und je mehr sie bloß reine Verhältnisse ausdrücken, je weniger sind sie es, wenn nicht besonders darauf aufmerksam gemacht wird. So schließt die Präposition, noch mehr aber fast die Conjunction, eben weil sie fast nichts als Verhältnisse ausdrücken, fast alle Beziehung auf die Imagination aus.

Auch das Adverbium, der Articul, und das Pronomen sind nur entfernt poetische Redetheile, und dennoch wird es ohne diese ganz unmöglich ein Bild in der Poesie aufzustellen. Diese Redetheile sind der prosaische Stoff, welcher sich der formellen Darstellung einschleicht, und welcher zwar vermindert, aber nie ganz vertilgt werden kann. Er ist es, welcher die Darstellung verzögert, und erschwert, dennoch aber der Verständlichkeit wegen nothwendig wird; und gegen den die Poesie, so fern sie äußerlich ist, immer aber fast vergebens ankämpft. Wir finden also eine Identität, zwischen Vorstellung und Darstellung von neuem wieder, die Form entspricht auf das genaueste dem Stoffe; und so wie es eigentlich keine reine Poesie in dem Sinne giebt, daß alle Prosa ausgeschlossen wird, wie immer ein gewisses reines Verstandesmaterial sich in die Darstellung eindrängt, und das Wesen aller Künste nur in einer Harmonie des letztern mit der Poesie, oder einer Verdunkelung und Verminderung der Prosa zu setzen ist; so ist es auch mit dem Darstellungsmaterial der

Sprache, es giebt auch hier keine rein-poetische Darstellungen, sondern nur eine Annäherung, zu welcher aber auch schon die formelle Sprache gewisse Mittel hat, von denen wir in der Licenz eines haben kennen lernen, und zu welchem alle Sprachfiguren gehören, so fern man sie nicht als Folgen der poetischen Vorstellung, sondern im Gegensatze mit der Poesie und der Sprache des gemeinen Lebens betrachtet.

Wir haben oben als Zweck aller poetischen Darstellung die Produktion der Individualität festgesetzt, und gesagt: daß, wenn die Sphäre eines Wortes sich auf Anschauung beziehe, wenn mehrere dieser Art an einander gereihet werden, mit der Absicht und dem Bestreben die Anschauung, als solche, vor die Seele des empfangenden Subjekts zu rücken, und also dessen Einbildungskraft zu beschäftigen, man diese einzelne poetische Vorstellung ein Bild nennen könne, dem in der Sprachdarstellung, wo der poetische Inhalt durch die Ungewöhnlichkeit der Sprache, im Gegensatze der des gemeinen Lebens angedeutet wird, das Nomen proprium entspräche; ein Ausdruck, welchen wir darum wählten, um die Sprachdarstellung von der poetischen Vorstellung, den poetischen Inhalt von der poetischen Form zu unterscheiden. — Eines der Mittel, welche diese Individualität hervorbringen, haben wir oben kennen gelernt, es ist des Epitheton; allein die poetische Darstellung würde sehr begränzt sein, wenn sie kein anderes Mittel kennte, Individualität hervorzubringen, als dies Einzige. Da nun auf diesem Wege die Individualität dadurch hervorgebracht wird, daß man dem allgemeinen Umrisse Farbe giebt, daß man ihm Merkmale hinzu-

legt, welche ihn der Anschauung näher bringen, so muß es nothwendig so viele Mittel geben, als Wege es giebt, das Allgemeine näher zu bestimmen, der gegebenen Größe, ein homogenes + hinzuzufügen. Denn dies ist der Begriff der Individualität, daß sie aus der möglichst größten Menge von Merkmalen besteht, nur muß an einem andern Orte entwickelt werden: daß die plastische Individualität, das Bild eine relative Größe habe, welche als nothwendig aus dem Ganzen demonstrirt werden muß. Da wir uns nun auf den Begriff eines Ganzen in der Dichtkunst, hier nicht einlassen können: so müssen wir die möglichen Arten ein Individuum darzustellen, auf eine andere Weise aufsuchen.

Wenn wir das oben angegebene Mittel noch einmahl genau betrachten; so finden wir, daß die Produktion der Individualität, nur auf die Produktion eines + hinausläuft; und daß die Homogeneität desselben, und dessen bestimmte Größe nicht vor das Forum der Sprachlehre gehören, indem jene hier voraus gesetzt wird; und diese von dem Begriffe eines Ganzen abhängt. Ferner zeigt sich: daß hier die Substanz, der Umriß des Bildes unbedingt betrachtet wird; so daß nur die Individualität in einer nähern Bestimmung des absoluten Umrisses, nicht in einer Beziehung des Umrisses gegen andere besteht, mit einem Worte, es ist bis jetzt nur von einer direkten Individualität, nicht von der indirekten gesprochen worden. Das Wesen beider können wir uns auf folgende Art deutlich machen, wobei wir aber, wie immer, zur poetischen Vorstellung, zum Bilde zurückkehren müssen.

Die

Die Natur erscheint nehmlich dem Philosophen anders, als dem Künstler. Beide betrachten sie zwar als ein strenges Ganze, als eine große Einheit, beide stellen sie auf, als eine Allegorie unseres Geistes, als ein Bild der Menschheit; allein sie weichen gänzlich ab in der Art und Weise, wie sie diese Ansicht durchführen und darstellen. Der Philosoph, welcher die Natur als einen Stoff für das Erkenntnißvermögen betrachtet, suchet zuvörderst einen Mittelpunkt, von welchem aus er nach allen Punkten der Peripherie eindringen kann, sein Streben ist nichts geringeres, als das Ergreifen des Universums; und sein Stoff die Materie der Natur, indem er überzeugt ist: daß die Form eine leichte Folge des durch Spekulation ergründeten Stoffes sei. Daher kann eine Philosophie nichts anders wollen, als die Natur in ein nothwendiges Produkt der Freiheit verwandeln, als eine neue Schöpfung hervorbringen, und die gemeine und gewöhnliche Ansicht, als begründet, begriffen und gerechtfertiget aufstellen. Hiezu aber muß der Philosoph sich erst den Weg bahnen, und er thut es, indem er die Einheit und Ganzheit der Natur voraussetzt, und sie aus Betrachtung der Einzelnheit, aus einer strengen Absonderung herleitet. Hier wird also die Natur während der Operation würklich momentan ertödtet, sie wird zertrennt um sie zu erschaffen, zerschnitten und zernichtet, um sie als Einzelnheit zu begreifen, und sie aus der Analysis als großes Ganze erscheinen zu lassen. In der Philosophie stehen demnach die Begriffe nur in der Verbindung der Subordination, als Grund und Folge, als Höheres und Niederes. Es giebt keine andere Verknüpfungen, als diese, und als

Begriff steht jeder einzeln, und in sich vollendet da. Der Künstler dagegen, besonders aber der Dichter, welcher die Natur als Stoff für die Einbildungskraft betrachtet, geht von der Peripherie aus, und suchet von hier aus den Mittelpunkt zu erreichen. Weit entfernt das Universum zu ergreifen, begränzt er sich selbst durch eine Reihe im Umkreise gewählter Punkte, sein Stoff ist die Form der Natur; und er setzt umgekehrt voraus, daß aus dieser die Materie sich von selbst ergebe, nur legt er das Auffassen derselben der Empfindung vor, nicht dem Verstande, und ahmt so die Natur nach, welche die süßesten Genusse eben dahin legte, er ist ein eben so tiefer Lehrer, als der Philosoph, nur sanfter; ein eben so tiefsinniger Forscher, nur bescheidner. Er zerstört nicht um wieder zu beleben, sondern in seinen Darstellungen ist jene Ganzheit der Natur, jenes Voraussetzen der Theile untereinander, jenes Durchdringen des Mittels und Zweckes, jene Organisation, jenes Leben, welches das Universum hat, und was bis in seinen kleinsten Theilen wiedergefunden wird. — Es ergiebt sich aus dieser Darstellung von selbst, daß es einen Punkt geben muß, in welchem die Philosophie mit der Kunst zusammen fällt, und dieser ist in der Form der Natur zu suchen. Nur dann, wenn der Philosoph von dem Centro aus jeden Punkt der Peripherie wird erkannt, und die Form vollständig abgeleitet haben, und der Dichter in der Form den Mittelpunkt spiegeln wird — nur dann erst wird zusammenfallen, was das Kind, und der einfache, durch keine Spekulation und Erfahrung verirrte und verwirrte Mensch nie trennt, Kunst und Philosophie. Aus dieser

Gegenüberstellung beider Dinge der Philosophie und Kunst, besonders der Dichtkunst, und den ewigen Bestrebungen sich zu verbinden, folgt nun auch von selbst, daß eine die andere voraussetzt, eine die sinnliche Erscheinung der andern sei, und daß beide isolirt betrachtet nichts enthalten, als eine menschliche Allegorie des Universums.

Wir kehren nun zurück zu dem Bilde überhaupt, und dem der Dichtkunst insonderheit. Das einzelne Produkt kann nun auf doppelte Art dargestellt werden, einmahl so, daß die Form der Natur nur als solche dargestellt ist, nicht in Beziehung auf eine Materie und einen Mittelpunkt, als welcher überall vorausgesetzt, aber nirgend angedeutet wird; und diese Gattung kann man reine, oder direkte Darstellungen nennen, oder es wird auf ein außerhalb der Darstellung, nach dem Centro, das ist der reinen Menschheit gelegenes, und der perspectivischen Ansicht nach höheres, als die Darstellung, hingewiesen, von dem die Darstellung nur Form ist, und welches als Materie erscheint; dann ist die Darstellung allegorisch. Im ersten Falle erscheint die Darstellung als hinreichend, als absolut, als unbezogen; in letzterm Falle ist ein +, ein Ueberfluß, eine Bedingung vorhanden. Dieselbe Gegenüberstellung aber, welche sich zwischen Poesie und Philosophie, direkter und allegorischer Darstellung findet, muß sich auch bei dem einzelnen poetischen Bilde, dem Elemente der Dichtkunst finden. Nur vergesse man nicht die niedere Region der Betrachtung, in welcher wir uns befinden; und die grammatische Beziehung, in welcher wir sie anstellen.

Das direkte Bild nehmlich kann man als ein Minimum der Darstellung ansehen, zu welchem ein + gefügt wird, welches mit ihm in Verbindung steht. Die Art und Weise dieser Verbindung kümmert uns für jetzt nicht. Dieses + aber muß, weil das Dargestellte Umriß und Substanz ist, wenn es nach den obigen Grundsätzen ihm gegenüber stehen soll, ebenfalls ein Umriß sein. Durch diese Operation erhält das direkte Bild, das Minimum, Individualität, denn dieser Umriß, welcher als zu dem Minimo gesetzt wird, ist ja nichts anders, als eine Andeutung von Merkmalen, welche einzeln hinzugedacht werden, und also eine Reihe Epitheten in der Form eines Substantives.

Es ist sehr leicht zu zeigen, daß bei dem einzelnen Bilde, dieses + theils in der Region der Anschauung, theils des Unsinnlichen liege; und daß es demnach eine doppelte Ansicht dieser Erscheinung gebe, die wir aber als zu einer andern Wissenschaft gehörig übergehen. Sehr wichtig aber ist dasjenige, was dadurch in der Sprachdarstellung begründet wird, jener Unterschied nehmlich zwischen eigentlichen und figürlichen Worten. Man nennt nehmlich das Minimum der Darstellung: ein eigentliches Wort; und in Beziehung auf dasselbe, das Plus uneigentlich. Es erhellt aber sogleich, daß diese Eintheilung ganz bedingt und örtlich sei, indem sie gar nicht möglich wäre, wenn sich die Glieder derselben nicht gegenseitig voraussetzten. Der Punkt, von welchem aus diese Division formirt wird, liegt demnach allemahl in der einzelnen, gegenwärtigen Sprachdarstellung. Was in derselben als eigentliche Darstellung erscheint, ist das uneigentliche derjenigen

Darstellung, welche hier als uneigentlich erscheint. Weil die Jugend der Frühling des Lebens ist, und daher so kann genannt werden; so ist und kann genannt werden, der Frühling — die Jugend des Jahres. — Ein solches indirektes Bild nun, das Minimum mit seinem Plus, ist demnach seinem Wesen nach aus zwei Bildern zusammengesetzt. Das erste hat eine unbedingte Nothwendigkeit in der poetischen Darstellung, das zweite wird hinzugefügt, nicht ohne einen innern Grund, allein weil die Möglichkeit bleibt, daß das zweite als Darstellung fehlen kann; so ist die Hinzufügung desselben, und die Verschmelzung zur Einheit, eine Versinnlichung der Freiheit, ein Punkt, auf welchem sich das darstellende Subject, als mit Freiheit darstellend, sinnlich charakterisirt. Da nun aber der Gesichtspunkt, von welchem aus die Eintheilung in eigentliche und uneigentliche Darstellung begründet werden kann, wenn mans auf das einzelne Bild zieht, ganz willkührlich ist, da es nur darauf ankommt, welches der beiden Bilder man als Hauptbild für die Reflexion festsetzt, welche Seite man sich zuwendet: so hat man sehr richtig und schön diese Gattung der Darstellung Tropen, und das hinzugefügte Bild mit dem Nahmen des Gegenbildes benannt.

Allein noch sind die Tropen von einer ganzen Reihe poetischer Darstellungen, z. B. von der Vergleichung, dem Gleichniß und andern nicht unterschieden; und es fehlt noch hier an einer genauern Bestimmung, oder vielmehr an der Entwickelung eines oben schon aufgestellten Begriffes. Dieser ist nehmlich kein anderer, als der der Identität. Man nehme demnach zwei Bilder an, A und B, und setze diese als identisch, so wird

es durchaus an und für sich gleichgültig sein, ob A als Hauptbild, B aber als Gegenbild, oder umgekehrt dargestellt werde. Allein laßt uns nun setzen, eine bestimmte Darstellung fordern B als Hauptbild, und A als Gegenbild, wie wird es möglich werden, die Identität auszudrücken? Da es nicht möglich ist, ausdrücklich das Gegenbild mit dem Hauptbilde, als gleich zu bezeichnen, so muß man das Gegenbild in die Stelle des Hauptbildes setzen, und dies ganz verschwinden lassen. In diesem Falle aber würde nun das Gegenbild sogleich als Hauptbild erscheinen, wenn nicht dieses selbst und jenes als Bestimmung dargestellt würde; und dies ist wiederum nicht anders möglich, als mit einem Theile des Hauptbildes, mit dem eigentlichen Ausdruck also, welcher den uneigentlichen als solchen charaktirisirt. Diese geflissentliche Verdunkelung des Hauptbildes und dessen Darstellung als Nebensache, und identisch, macht das Charakteristische der Tropen aus. Ein Beispiel wird vielleicht die Sache erleichtern. Wenn ich sage: das Alter ist wie der Abend, so wird hier Niemand von einem Tropen sprechen, sondern von einer Vergleichung, allenfalls von einem Gleichnisse, das heißt; er wird behaupten: die Bilder Abend und Alter sind sich ähnlich, nicht gleich; und diese Identität wird geleugnet, eben damit, daß ich sage: wie. Allein es ist ein Trope, wenn ich vom Abend des Lebens spreche; denn hier wird, wohl gemerkt, so fern der Ausdruck tropisch ist: Die letzte Zeit des Lebens, das Alter mit dem Abend als identisch gesetzt; und das letzte Bild als Gegenbild an die Stelle des ersten, des Hauptbildes gerückt. Da-

mit nun aber, theils die Gränze der Einheit, theils das Hauptbild dargestellt; theils endlich das Gegenbild, als solches charakterisirt werde, ist von dem Hauptbilde ein Rest: des Lebens geblieben, welcher diese Verrichtung hat. Derselbe Fall ist es mit der Metonymie und Synekdoche. Freilich scheint sich ein Einwurf aus jenen Metaphern herleiten zu lassen, wo der Trope nur in einem Attributive liegt; allein es wird sich unten zeigen, daß dies Attributiv allemahl auf eine Substanz hinweiset, welche mit dem Bilde als identisch genommen wird; und daß man also diese als Gegenbild aufstellen müsse.

Es erhellt aus dem vorigen, daß die Tropen eines der vorzüglichsten Elemente der Dichtkunst sind, und daß sie ihre Möglichkeit daher erhalten, daß eine jede poetische Philosophie, eine Einheit zwischen den Anschauungen unter sich festsetzt, wir nennen hier die Anschauungen, weil wir von der Kunst als einem Bestreben nach Anschauung sprechen. Es erhellt aber zugleich, daß wir bei der Dichtkunst, welche ursprünglich das Innere als Hauptgegenstand der Darstellung auffaßt, diese Ansicht erweitern; und auch auf die Identität des Aeußern mit dem Innern, des Sinnlichen mit dem Unsinnlichen, und umgekehrt ausdehnen müssen. Durch dieses Mittel ist nun dem lyrischen Dichter, als rein betrachtet, das heißt, so fern er nur Empfindungen, keine äußern Objecte in seine Poesie aufnimmt, der Weg zur anschaulichen Darstellung gebahnt, welche, wie wir oben sahen, allerdings zweifelhaft war. Er sucht nehmlich zur Empfindung das äußere Correlat, und begründet so die Individualität. Dieser Sinn der unbedingten Einheit aller Gegenstände unter sich ist es,

welchen die Tropen, welchen die kleinsten Metaphern in sich schließen, dies ist das Innere, aus welchem sich die äußere Poesie muß ableiten, der Gebrauch derselben bestimmen, und der Genuß rechtfertigen lassen. Aus Vorsorge setzen wir noch hinzu, daß man die historische Entstehung der Tropen, welche sich bloß auf der empfundenen Identität des Sinnlichen unter sich, und mit dem Unsinnlichen gründet, wie auch den unbewußten Gebrauch derselben, welchen der Dichter davon macht, sehr genau von der eben gegebenen Ableitung unterscheiden muß.

Das vorhergehende bezieht sich eigentlich nur auf das Innere der Darstellung, wir aber haben für die äußere Darstellung eine poetische Formel gesetzt, welche wir mit der Benennung, Nomen propriium, oder Form der Inhärenz unter gewissen Bedingungen bezeichneten, und in welchem poetischen Elemente, das Epitheton, als vorzüglich zur Individualität beitragend, charakterisirt ward. Es erhellt demnach, daß, wenn sich der Begriff eines Tropen nicht etwa auf den Begriff eines Bildes, denn dieser wird, weil wir hier von Poesie reden, vorausgesetzt, sondern auf den eines Epithetons zurückführen läßt, auch die äußere Poesie der Tropen bewiesen sei. — Da wir in diesem Buche von dem Inhalte der Wörter reden; so lassen sich grammatisch die Tropen auf nichts anderm gründen, als auf der reinen Gleichheit; oder schärfer auf dem Zusammenhange der Sphären. Nun wird bei den Tropen eine Sphäre, als Hauptbild gesetzt, und die Identität mit einer andern durch das Gegenbild angedeutet. Diese Sphäre besteht nun allemahl aus einem Substantiv, das heißt, aus mehreren Merkmalen, welchen aber eine Selbst-

ständigkeit gegeben wird, daher muß diesem allemahl eine andere substantielle Sphäre, als Gegenbild entgegentreten. An diesem Satze könnte nun freilich gleich ein Zweifel entstehen, und Beispiele angeführt werden, wo das Gegenbild in keinem Substantive besteht; allein dies ist nur scheinbar. Denn, wenn ich sage: brennende Liebe, so ist das Bild die Liebe und das Gegenbild das Feuer, also allerdings eine Substanz, welche dem Bilde inhärent gedacht wird. Allein nun ward das Bild als Hauptgegenstand gesetzt, und das Gegenbild nur in Beziehung auf dieses betrachtet. Es verschwindet daher der Begriff der Substantialität des Gegenbildes als identisch mit dem Bilde; und es bleibt nur eine Reihe von Merkmalen übrig, welche als verbunden mit dem Bilde erscheinen. Ein Beispiel wird den Satz am besten erläutern. Jugend Frühling des Lebens, heißt nichts anders, als: Jugend ist gleich dem Begriffe Frühling. Nun ist aber als Hauptbild Jugend gesetzt, folglich ist der Begriff der Substantialität in dieses Wort gelegt, der Begriff des Frühlings ist untergeordnet, und wird als abhängig von dem der Jugend betrachtet, daher kommt der Begriff der substantiellen Existenz in dem gegenwärtigen Falle nicht in Betrachtung, wohl aber die einzelnen Merkmale. Wir sollen mit dem Begriff der Jugend das heitere, liebliche, blühende, milde, Früchte versprechende u. s. w. verbinden, mit andern Worten eine Reihe von Epitheten.

Nachdem wir nun auch auf die äußere Poesie der Tropen reflektirt haben, wollen wir auf die Arten derselben kommen. Es ist klar, daß es nur so viele geben kann, als Arten des Zusammenhanges zwischen zweien

Sphären möglich sind. Dieser aber kann dreifach sein, entweder der Zusammenhang der Subordination, oder der der Succession; oder der der Gleichheit. Jene erstere Art ist die Synekdoche, die zweite die Metonymie, und die dritte die Metapher. Um nun dies im Einzelnen einzusehen, und wieder auf das Allgemeine zurückzuführen, wollen wir jeden einzelnen Tropen nach dem oben gegebenen Begriffe prüfen.

Was nun zuerst die Synekdoche betrifft, so haben wir behauptet, daß ihre Kraft sich auf der Subordination gründe, und demnach auf solche Verhältnisse: als Theile und Ganzes, Geschlecht, Gattung, Individuum. Es ist keine Frage, daß eine Verwechselung dieser Verhältnißbegriffe an sich poetisch sei, und daß daher die Synekdoche mit Recht zu den Tropen gezählet werde. Denn indem ich durch den Theil an das Ganze, durch das Individuum an die Gattung und das Geschlecht erinnert werde, sind nicht nur der Theil und das Individuum, Annäherungen an die Anschauung; sondern es entsteht auch eine Darstellung der Verknüpfung und der Einheit zwischen dem Höhern und Niedern, oder umgekehrt; und in beiden Fällen wird der eine Verhältnißbegriff dem andern inhärent, das ist als Epitheton gedacht, welches das Element der poetischen Darstellung überhaupt, und eines Tropen insbesondere ist. Sieht man aber die Synekdoche von der Seite der Näherung an die Individualität an, so zeigt sich folgendes Doppelte. Zuerst daß das Plus, welches hinzugedacht wird, ein reines Verhältniß sei, folglich etwas an sich nicht anschauliches. Ferner zeigt sich: Daß es immer ein und dasselbe Verhältniß sei, welches darge-

stellt werde, nehmlich das des Niedern zum Höhern oder umgekehrt; und also etwas sehr einfaches, und dem Grade nach wenig verschiedenes. Endlich ist klar, daß die Synekdoche, durch eine Darstellung des Höhern, Allgemeinen sich sogar in einem gegebenen Falle von der Individualität der Darstellung entfernen kann. Allein diese bedingte Allgemeinheit, welche eben darum wieder poetisch wird, gehört nicht vor das Forum der Sprachlehre, welche nur zu zeigen hat, daß die Synekdoche durch die Sprache darstellbar ist. Dies letztere aber geschieht, wenn es der Fall ist, nicht formell, sondern lediglich materiell, das heißt: das Verhältniß der eigentlichen Darstellung zur uneigentlichen kann nur aus der Bedeutung, nicht aus den Formen erkannt werden.

Die zweite Art des Zusammenhanges, welcher zwischen zwei Bildern, und also auch zwischen deren Sprachdarstellung existiren kann, ist der der Succession, dessen Darstellung als Tropus die Metonymie giebt. Wir nehmen hier das Wort Succession im allgemeinsten Verstande, wo es ein früheres und späteres bezeichnet, daher wird nicht bloß das successive, sinnliche Verhältniß des Grundes und der Folge, oder auch die sinnliche Erscheinung des vorhergehenden und nachfolgenden, ohne realen Zusammenhang, als Stoff der Metonymie angenommen, sondern auch das dem Begriffe nach frühere, als solcher betrachtet. So ist zum Beispiel, das Behältniß etwas früheres, als das Enthaltene, die Materie als das Produkt, und folglich bieten diese und ähnliche Verhältnisse, Stoff zu metonymischen Darstellungen. Sie sind der Idee nach ein früheres, und nur auf

dieser beruht es. Daß übrigens die Metonymie ein Tropus sei, läßt sich auf folgende Art darthun. Indem ich das Consequens oder Antecedens, beide als Bilder betrachte, und beide mit einander verwechsele, wird der Zusammenhang beider zu einander dargestellt als Plus. Es erhellt hier der Grund der innerlichen Regel, daß die Metonymie in dem Grade schöner ist, als der Zusammenhang zwischen dem prius und posterius nothwendiger ist. Dadurch nun, daß das Prius als Epitheton des Posterius, oder umgekehrt erscheint, entsteht ein indirektes Bild, und eine Näherung an das Individuelle, an das Nomen proprium. Was wir aber oben bei der Synekdoche anmerkten, gilt auch für die Metonymie, nehmlich: daß das Hauptbild mit dem Gegenbilde nur in einem reinen Verhältnisse, und wenn die Verknüpfung zwischen prius und posterius nicht nothwendig ist, noch dazu in einem sehr leichten stehe. Daher ist die Anschaulichkeit der Metonymie, als Trope oft sehr gering; auch ist es richtig: daß es eigentlich nur immer ein und dasselbe Verhältniß sei, welches dargestellt werde, obgleich man durch die mannigfachern Arten, wie das Frühere mit dem Spätern zusammenhängen kann, allerdings eine größere Mannigfaltigkeit darzustellen vermag, als bei der Synekdoche. Endlich wird, weil das prius an sich betrachtet immer etwas von der Gegenwart, und also von der Anschauung entfernteres ist, es möglich sein, durch die Metonymie eben so sehr eine Entfernung von der Individualität auszudrücken, als durch die Synekdoche. Da nun die Sprache ihre einzelnen Zeichen gewählt hat, ohne Hinsicht auf das Verhältniß der Succession: so wird diese allerdings,

durch die Sprache können bezeichnet werden, aber ohne daß dies formell in der Darstellung geschehe.

Der dritte noch übrige Trope, welcher sich ebenfalls, wie die andern, auf dem Zusammenhange der Sphären, als identisch gründet, ist die Metapher. Jedoch unterscheidet er sich dadurch wesentlich von allen übrigen, daß bei jenen die beiden Sphären zwar auch als Eines und identisch gesetzt werden, allein nur in einer einzigen Rücksicht, bei der Metapher aber, wird die ganze uneigentlich gebrauchte Sphäre, als Ganzes identisch dargestellt. Bei der Synekdoche und Metonymie, sind es nur die Prädikate der Subsumnition oder Succession, vermittelst welcher das Gegenbild die Stelle des Hauptbildes einnimmt; bei der Metapher aber treten alle Prädikate der Sphäre des Gegenbildes, in die Stelle derer des Hauptbildes. Man sieht aus dieser Darstellung zweierlei. Zuerst ist es klar, daß die Metapher, wenn man sie mit den übrigen Tropen vergleicht, verhältnißmäßig das größte Plus, die größte Reihe von Epitheten in sich schließt, folglich, daß sie nicht nur zu den Tropen überhaupt gehöre, sondern auch die stärkste Annähyrung an die Individualität hervorbringe, folglich mehr als andere Tropen poetisch sei. Dies wird nun noch dadurch einleuchtend, daß das Verhältniß zwischen dem Gegenbilde und Hauptbilde, daß die Momente der Identität ganze andere bei der Metapher sind, als bei der Synekdoche und Metonymie. Die Subsummtion ist nichts als ein bloßer Verstandesbegriff; sie drückt ein Verhältniß aus, welches ich als empfindendes, anschauendes Wesen gar nicht kenne, sondern welches sich mir nur als denkende Na-

tur begründet. Die Succession schaue ich freilich an, allein sie setzt eine Aufmerksamkeit auf diese Folge voraus, welche sich auf dieses Verhältniß der Dinge um so weniger richtet, weil die Substanzen, welche sich succediren, die Sinnlichkeit und Aufmerksamkeit im höhern Grade beschäftigen. Die Synekdoche und Metonymie sind demnach Tropen, welche theils auf Verhältnisse des Verstandes, theils aber auf Nebenbeziehungen der Sphären gegründet sind. Die Metapher dagegen rückt die ganze Sphäre, das heißt die ganze Anschauung vor das Gemüth, und der Momente der Identität sind daher nicht nur der Zahl nach mehrere, sondern ihre Qualität ist auch in unmittelbarem Bezuge mit der Imagination stehend. Es sind nicht Verhältnisse von Dingen, welche dargestellt werden, und auf welche als Identität begründend reflektirt wird, sondern es ist die Sache selbst; und man kann daher wohl sagen, daß die anderen Tropen mehr Tropen für den Verstand, Annäherungen an Begriff und Zahl sind; und daß die Metapher der schönste und am meisten poetische sei, welcher eigentlich, das ächte vollendete Bild enthalte.

Es ist aber klar, daß es zweierlei Arten von Metaphern giebt, die eine, in welcher das Hauptbild ein Inneres ist, kann man von ihrem Hauptgebrauche die erläuternde, die andere Art, welche eine Anschauung durch eine andere darstellt, die im engeren Sinne poetische nennen. Unter der Metapher liegt auch die Allusion, in welcher nur ein Bild in das Gedächtniß gerufen, aber nicht mit dem Hauptbilde identisch gesetzt wird. — Uebrigens erleidet die Sprache durch die An-

wendung der Metapher keine formelle Veränderung, nur die Möglichkeit, Metaphern durch die Sprache darzustellen, erhellet so fort, weil für zwei Vorstellungen, welche Bilder sind, ebenfalls zwei Sprachzeichen da sein müssen, und diese eben so, wie die Bilder innerlich vertauscht worden sind, die Sprachzeichen äußerlich vertauscht werden können.

Allein so wie hier für zwei Bilder zwei Sprachzeichen sich fanden, diese Bilder aber als eines gesetzt worden sind, indem man einen Tropen formirte, und dadurch auch in der äußern Darstellung die Sprachzeichen als ein einziges ansah: so läßt sich auch der Fall denken, daß ein und dieselbe Vorstellungssphäre, bestehe sie aus einem Bilde, oder einem Begriffe, zwei Darstellungsformen habe, und daß diese als durchgängig identisch angesehen würden. Das hier angedeutete ist nichts anders, als die Frage von den Synonymen, ob es welche gebe, und in wiefern?

Bei dieser Frage: ob es nehmlich Synonyma gebe? kommt es aber auf eine genaue Unterscheidung an: ob man nehmlich diese Aufgabe von dem streng philosophischen Gesichtspunkte aus, oder in Hinsicht auf den gewöhnlichen, poetischen, oder rhetorischen Gebrauch ansehen wolle. Im erstern Falle müssen wir die Behauptung aufstellen, daß in diesem Sinne keine Synonyma in der Sprache vorkommen können. Ein jedes Wort nehmlich, schließt als articulirter Ton schon einen bestimmten Begriff bei sich, welchen das Wort, das als Synonymum ihm an die Seite gesetzt wird, nicht hat. So unwesentlich vielleicht dieser Umstand jemandem anfangs vorkommen kann; so liegt doch in dieser

akustischen Verschiedenheit eine ganz abweichende Idee. Nun sind freilich diese Ideen, welche eigentlich die Verschiedenheit der Buchstaben in den beyden Synonymen hervorbringt, durch keine objective Regel bestimmt, und folglich bei jedem empfangenden Individuo verschieden. Allein wenn dies auch ist; so unterscheidet doch ein jedes Individuum auf seine eigenthümliche Art diese beiden Worte, und kann sie nicht für ganz gleichbedeutend halten.

Allein abgesehen von dieser musikalischen Verschiedenheit, ist es auch an sich unmöglich, daß die Sphären zweier Worte sich völlig decken, daß ihre Bedeutung ganz gleich sei. Denn daß sie einen verschiedenen Klang haben, zeigt schon, daß sie bei einem verschiedenen sinnlichen Anlaß entstanden, und daß demnach in der einen Sphäre ein Merkmal aufgenommen sei, welches der andern fehle, oder an dessen Stelle sie ein anderes habe, welches der ersten mangele. Ein Beispiel, welches ganz passend ist, wird dies am besten erläutern. Man setzt bei dem Synonymo voraus: daß ein Object mit zwei verschiedenen Sprachdarstellungen bezeichnet sei, und zwar durch dieselbe Nation. Läßt man nun dieses letztere Merkmal weg, so erscheinen die Wörter verschiedener Sprachen, welche ein Object darstellen, als Synonyma, und müßten also dieselben Sphären befassen. Dies ist aber durchaus nicht, sondern in einer jeden Sprache ist die Sphäre eines Objects nie gleich, sondern bald enger, bald weiter. Am sichersten wird man dies bemerken, wenn man die Nachahmungen des Hörbaren in den verschiedenen Sprachen mit einander vergleicht. Hier ist das Object der Darstellung wie bei dem Synonymo dasselbe, allein die Auffassung geschieht

schieht von einer verschiedenen Seite; und daher wird hier, weil Bedeutung und Darstellung zusammenfallen, eine Aehnlichkeit in höherm Grade, aber durchaus keine Gleichheit begründet. Dies ist nun auch der Fall mit den Synonymen, sie sind nichts als verschiedene Ansichten desselben Objekts, folglich ist die Darstellungssphäre des einen der des andern ähnlich aber nicht gleich. Was die Entstehungsart der Synonymen betrifft, so hat ein großer Theil gewiß seinen Grund in der ursprünglichen Theilung einer Nation in Familien und Stämme. So wie zwei Völker das Bedürfniß fühlen, ein und dasselbe Objekt durch Sprachdarstellung zu bezeichnen, und ein jedes derselben es verschieden darstellt: so hat in einer gewissen Periode der, Sprache ein jeder Stamm, ja mehrere Familien dasselbe Bedürfniß, und die Darstellung geschieht nach der momentanen Ansicht eines jeden. Das eben Angeführte erklärt indessen vorzüglich diejenigen Synonymen, welche sinnliche Gegenstände zum Objecte haben; eine zweite Reihe derselben, welche vorzüglich sich auf unsinnliche Objecte bezieht, kommt durch die Wissenschaften in die Sprachen, welche, indem sie einzelne Sphären genau bestimmen, diese den entfernter verwandten Wörtern bald nähern, sie von andern sonst verwandten unterscheiden, und indem dieser wissenschaftliche Gebrauch allgemein wird, die scharfe Bestimmung aber vergessen; so entsteht ein unbestimmtes Nähern und Entfernen der Sphären untereinander, welches die Synonymität hervorbringt, die aber ein philosophischer Gebrauch der einzelnen Worte aufhebt.

Es ist demnach klar, daß von der streng philoso-

phischen Seite angesehen; und wenn man den Begriff Synonymum als gleichbedeutendes Wort und noch dazu in der strengsten Bedeutung nimmt, es ist klar: daß es dann in der ganzen Sprache keine Synonyme giebt. Allein in diesem strengen Sinne braucht man gemeiniglich das Wort nicht, sondern man bezieht es gemeinhin auf den allgemeinen Sprachgebrauch, welcher die Sphären der Worte nicht so strenge bestimmt, und da ist es keinem Zweifel unterworfen, daß es eine Menge Synonymen gebe, das heißt Worte, deren Sphären beinahe gleich sind, auf deren Unterschied aber nicht reflektirt wird. Diesen Unterschied im Einzelnen aufsuchen und darstellen, bleibt dem gelehrten Sprachforscher aufbehalten, dem auch im vorigen die Punkte angegeben sind, auf welche er Rücksicht zu nehmen hat, um die reale und formale Differenz aufzufinden.

Auch in der Poesie giebt es Synonymen in der gelinden Bedeutung des Worts; Bilder dargestellt durch zwey Sphären, welche nur ein und dasselbe Object einschließen. Die Poesie nehmlich bedient sich der Sprachdarstellung, wie sie sie vorfindet, weit mehr als die Philosophie, welche, weil sie sich vorläufig so weit von der Realität entfernt, und nie den Schein, sondern das Sein, nicht darstellen, sondern erforschen will, sich ihre Sphären der Sprachdarstellung gemeiniglich selbst bilden muß. Die Dichtkunst, obgleich ihre Darstellungen ideal sind, und sie diese als solche von der Darstellung des gemeinen Lebens, durch das Bedürfniß veranlaßt, unterscheiden will, muß doch streben, so viel als ihr höherer Zweck es erlaubt, nach allgemeiner Verständlichkeit für den Kreis, für welchen durch das

Darstellungsmaterial dargestellt wird. Das Bedürfniß der Verständlichkeit aber ist ein sehr untergeordnetes Streben für den Philosophe, und wenn er sich im Formellen seiner Mutter-Sprache weit mehr nähert, als der Dichter, so entfernt er sich im Materiellen desto weiter davon. Der Philosoph strebt das Erkenntnißvermögen zu bereichern, der Dichter die Empfindung zu rühren; dieser stellt für alle Menschen seiner Nation, jener nur für einen Theil derselben, den speculirende dar. Daher schließt sich der Dichter in seiner Sprachdarstellung 'an die allgemeine seiner Nation an, der Philosoph aber weicht in eben dem Grade davon ab, als der Kreis, für welchen er darstellt, kleiner ist. Dies auf den gegenwärtigen Fall angewandt, so zeigt sich, daß es für den Dichter Synonyme giebt, und es fragt sich nur nach dem poetischen Gebrauche, welchen er davon machen kann. Dieser ist aber kein anderer, als die Individualisirung des Gegenstandes durch Darstellung desselben nach allen seinen Merkmalen. Ein jedes Synonynum nehmlich fügt zu dem dargestellten Gegenstande ein Plus hinzu, welches einem Epitheton oder mehreren gleich gilt, und daher läßt sich der Gebrauch der Synonymen auf die poetische Sprachform zurückführen.

Es giebt eine ganze Reihe von Formeln, welche sich mehr oder weniger aus diesen eben gegebenen Begriffen ableiten, und also mit den Synonymen, und deren poetischem Gebrauche verbinden lassen. Ehe wir diese aber aufsuchen, und zum Theil nach der angegebenen Idee, zum Theil nach andern, als poetisch darstellen, wollen wir diejenigen Formeln, welche aus der Metapher können geschieden werden, aufzufinden

suchen, und diese als Bedingungen der Individualität, als Epitheta aufstellen.

Bei der Metapher sahen wir, daß das Gegenbild nach allen Beziehungen und Prädikaten als identisch mit dem Hauptbilde gesetzt; und daß das letztere durch einen eigentlichen Ausdruck angedeutet, und das erstere als Gegenbild charakterisirt ward. Es ist aber auch möglich, daß man des Hauptbildes durchaus keiner Erwähnung thue, daß gar keine Andeutung desselben vorkomme, und in diesem Falle würde der uneigentliche Ausdruck, das Gegenbild, als eigentlich erscheinen. Da die Darstellung als Ganzes, in der bestimmten Stelle, nach der Voraussetzung das Hauptbild fordert, dieses aber ganz verschwindet; so würde das Gegenbild durchaus unverständlich und fremd erscheinen, wenn das darstellende Subject nicht Mittel findet, das Hauptbild errathen zu lassen. Dies kann nun zuvörderst durch die Ausführlichkeit des Gegenbildes geschehen, und diese Ausführlichkeit kann an sich selbst wieder durch Schilderungen, Personifikationen und andere poetische Elemente, einen dichterischen Werth haben. Durch die Ausführlichkeit des Gegenbildes werden nehmlich die einzelnen identischen Punkte angegeben, und durch diese auf das Hauptbild hingewiesen. Damit aber Niemand darauf gerathe, das Gegenbild für das Hauptbild zu nehmen, so muß in jenem eine Bedingung angedeutet sein, welche das Hauptbild erfüllt, und welche ohne das letztere unbefriedigt läßt. Eine nähere Erörterung dieses Umstandes gehört jedoch nicht in die Sprachlehre. Zweitens muß das Gegenbild zum Hauptbilde durch den Sprachgebrauch in einem

leichten Verhältnisse stehen, und muß nicht schwer zu errathen sein. Ein solches ausgeführtes Gegenbild, dessen Hauptbild durch den Sprachgebrauch leicht zu errathen ist, erhält den Nahmen Allegorie, und seine Einheit verhält sich gegen die der Metapher, wie der Satz sich gegen den einzelnen Redetheil verhält. — Uebrigens kann die Sprachdarstellung der Metapher, der Synekdoche und der Metonymie, so wie des Epithets noch ohne Sprachsätze geschehen, allein wegen der Ausführlichkeit der Allegorie tritt hier zuerst die Darstellung durch Sätze als nothwendig ein. Um die Richtigkeit dieser Ansicht der Allegorie zu beweisen, wollen wir ein Beispiel derselben ausheben. Es ist unstreitig eine Metapher, wenn man sagt: das Schiff des Staates; allein diese wird zur Allegorie, wenn das Hauptbild: der Staat gänzlich verdunkelt, und das Gegenbild: das Schiff durch ausführliche Darstellung geschildert, durch das Gefühl der Geringfügigkeit des Gegenstandes als Zweck der Darstellung, das Gefühl der Unzureichenheit und eines Correlats erregt, und endlich durch jene, durch den Redegebrauch sanktionirte Metapher der Geist auf das Hauptbild, auf den Staat geleitet wird. Allein dies und mehreres Innere der Allegorie müssen an einem andern Orte abgehandelt werden; die äußere Poesie derselben wird auf dieselbe Art, wie die der Metapher erwiesen.

In der Metapher lagen zwei Sphären, die des Hauptbildes, und die des Gegenbildes, beide wurden mit einander vertauscht, weil sie als identisch, als gleich angesehen wurden. Allein es ist gar nicht nöthig, daß die Prädikate des Gegenbildes alle auf das Hauptbild

übergetragen werden; dies ist nur die höchste Art der poetischen Darstellung. Schon dann, wenn nur einige Prädikate auf das Hauptbild übergehen, und das Gegenbild also in dieser einzelnen Hinsicht, als identisch gesetzt wird, das heißt: wenn die Sphären und Bilder als Ganze sich nicht gleich, sondern nur ähnlich sind, entsteht eine der Metapher ähnliche Poesie, welche man aber mit dem Nahmen der Vergleichung belegt. Aus der eben gegebenen Ansicht der Vergleichung folgt nun unmittelbar, daß das Haupt- und Gegenbild ausdrücklich als solche müssen dargestellt werden. Denn da in der Vergleichung Haupt- und Gegenbild nur als ähnlich, nicht als gleich aufgefaßt und dargestellt sind; so würde nothwendig eine Dunkelheit entstehen, wenn dies Hauptbild fehlen sollte; ein Umstand, welcher auf die innere Regel bei der Vergleichung führt, und lehrt, wann man die Wahl zwischen ihr und der Metapher habe. Durch die Darstellung als Vergleichung wird demnach die Identität als Ganzes nicht etwa geleugnet, sondern nur in einem bestimmten Falle nicht anerkannt. Es ist nöthig dies hinzuzusetzen, weil sonst von denjenigen Metaphern, welche anderwärts als Vergleichungen erscheinen, ein Einwurf gebildet werden könnte, welcher aber durch die obige Bemerkung in sich zusammenfällt. In der Sprachdarstellung ist es nicht wesentlich, daß die Vergleichung in einem Satze geschieht, aber wohl muß die partielle Identität, die Aehnlichkeit der Sphären durch eine Sprachform angedeutet werden, deren es mehrere giebt, unter andern die Adverbia comparandi, welche vorzüglich bei dieser Darstellung gebraucht werden.

Nun aber kann die Aehnlichkeit des Hauptbildes und des Gegenbildes sehr groß sein, und die Darstellung es erfordern, daß diese Summe von Aehnlichkeiten aufgezählt werde. In diesem Falle wird eine größere Ausführlichkeit bei beiden Bilder nothwendig; und die ganze Darstellung erhält statt des Nahmens Vergleichung, die Benennung Gleichniß. Die Sprachdarstellung bleibt dieselbe, nur macht die größere Ausführlichkeit es nothwendig, daß sie in der Form eines Satzes dargestellt werde. Die äußere Poesie des Gleichnisses und der Vergleichung wird wie die der Metapher und Allegorie bewiesen. Man sieht sehr leicht, daß sich das Gleichniß zur Vergleichung verhalte, wie die Allegorie zur Metapher. Das Gleichniß aber, welches wir als eine durchgeführtere Vergleichung, und die Allegorie, welche wir als eine erweiterte Metapher dargestellt haben, nebst der Schilderung und ihren Arten lassen sich als poetische Sätze ansehen, ein Gesichtspunkt, welcher bei der Poetik vorzüglich fruchtbar ist.

Indem wir im vorigen stets den Begriff eines indirekten Bildes zum Grunde legten, und ein Plus in der Darstellung daraus ableiteten; fanden wir: daß dieses Plus sich am Ende in eine Reihe von Epitheten auflösen ließ, welche dem Hauptbilde hinzugefügt worden, und so eine Form der Inhärenz hervorbrachten, welche die grammatisch-poetische Form der Sprachdarstellung ist, wenn diese nehmlich ein Bild, ein unmittelbares Streben auf die Einbildungskraft zu würken, in sich schließt. In allen aufgezählten Fällen aber lag das Plus außerhalb dem Bilde, dem Minimo trat

ein anderes Bild als ähnlich oder gleich entgegen. Es ist aber durchaus nicht nothwendig, daß diese Epitheta aus einer andern substantiellen Sphäre brauchen abgeleitet zu sein, sondern es kann sehr wohl mit dem Zwecke der Dichtkunst bestehen, daß sie aus dem Bilde selbst abgesondert worden, demnach nur ein scheinbares Plus aufstellen, und daher eine scheinbare Individualität hervorbringen. Da wir aber hier von der Dichtkunst, deren höchster Zweck die Täuschung und der Schein ist, reden: so darf uns dies nicht abhalten, diejenigen Mittel kennen zu lernen, durch welche wir diese, obgleich scheinbare Individualität hervorbringen, welche doch nur scheinbar heißt, gegen die, welche durch die Tropen entsteht, und welche eine reale Individualität gegen jene kann genannt werden. Denn an sich betrachtet, ist jede durch die Dichtkunst oder Kunst hervorgebrachte Individualität eine scheinbare. Es ist aber klar, daß für die Sprachlehre alle diejenigen poetischen Formeln, welche dasjenige, was sie als Plus aufstellen, unmittelbar aus dem Bilde entwickeln, dieses Plus als gleich mit dem Bilde darstellen. Wenn das Bild A ist, und in ihm die Epitheta b. c. d. e. f. g. enthalten sind: so ist klar, daß A = b. c. d. e. f. g. sei, das heißt formell ausgedrückt b. c. d. e. f. g. als Summe, sind synonym mit A; und demnach gründen sich die poetischen Formeln dieser Gattung äußerlich auf die Synonymität. So wie es nun aber keine Synonyma im strengsten Verstande giebt, sondern ein jedes Synonymum etwas mehr ausdrückt und etwas weniger, als das mit welchem es gleichbedeutend gedacht wird: so

könnte man, wenn man spizfindig sein wollte, dieses mehr als das individualisirende ansehen. Allein es ist, wie oben angemerkt worden, völlig genug, daß das Plus nur scheinbar sei, und daß die Merkmale oder Epitheta nur momentan synthetisch nicht blos analytisch erscheinen. — Gegen diese Darstellung wird man freilich einwenden können, daß bei der poetischen Darstellung nicht immer die Totalität der Merkmale erscheine, und daß demnach die eben angegebene Formel nicht passe. Allein die Totalität der poetischen Darstellung ist eine bedingte, von einem innern Gesetze abhängige, was nach diesem Gesetze für Merkmale oder Epitheta als dem Bilde inhärent, und aus demselben abgeleitet werden, diese, seien es alle, seien es einige, machen an dieser Stelle die Totalität aus, und sind synonym mit dem Bilde. Diese Inhärenz aber kann doppelt sein: Einmahl können die Epitheta in dem Bilde enthalten sein, und dies ist der häufigere Fall; oder aber unter demselben, und dies ist seltner. Der Grund des letztern Umstandes ist der: daß das Bild vermöge seiner Tendenz auf die Imagination zu würken, sich schon so viel als möglich dem individuellen nähert, wodurch daher nur wenig allgemeines, dagegen aber viel einzelne Merkmale und Epitheten unter ihm enthalten sind. In einer Darstellung demnach, welche eine Tendenz nach dem allgemeinen hätte, würde bei dieser Formel die Subordination eine große Rolle spielen, statt daß bei der Dichtkunst, das in der Substanz enthalten sein vorzüglich in Betrachtung kommt. — Ein neuer Einwurf könnte aus dem Umstande gebildet werden, daß die Darstellung der Merkmale nicht in der

attributiven Form, sondern gemeiniglich durch eine Reihe von Sätzen geschieht. Allein was das erste betrifft, so müssen wir ja durchaus nicht auf die Form der Darstellung, sondern auf den Sinn derselben sehen; und dieser führt hier eben so wie bei der Allegorie, der Metapher, und den andern Formen auf die Inhärenz durch ein Epitheton, welches mit dem Substantiv zusammen ein Nomen proprium, und dadurch individuell wird. Daß diese Darstellung aber in der Sprachform der Sätze geschieht, ist aus oben dargelegten Gründen nothwendig, und da jeder dieser Sätze ein Substantiv bildet, also eine Reihe Merkmale als selbstständig vereinigt in sich schließt: so muß man diese alle, als eine große Synthesis von Epitheten ansehen, durch welche die Individualität, und nach der aufgestellten Ansicht grammatisch hervorgebracht wird.

Nach dieser allgemeinen Ansicht wollen wir nun in das Einzelne gehen, und die Unterarten der eben gegebenen Formel aufsuchen. Wenn nehmlich aus einem Bilde, eine Reihe von Epithetis gebildet wird, sei es in attributiver Form, oder einzelnen Sätzen, welche sich in diese auflösen lassen: so wird entweder das Bild mit diesen Epitheten dargestellt, oder diese Epitheten ohne das Bild. Diese letztere Art wählen wir zuerst. Es ist klar, daß in diesem Falle die Summe der Epitheten gleichsam ein Gegenbild machen, und daß man daher diese poetische Darstellung einen Tropen nennen könnte, mit dem er in diesen formellen Umständen übereinkommt. Auch zeigt sich, daß die Summe der Epitheten dem Bilde als gleich gesetzt wird, und daß daher diese Art der Darstellung zu derjenigen gehört,

welche sich auf der Synonymität und scheinbarer Produktion der Individualität stüzt. Sie heißt als poetische Darstellungsform Umschreibung, und gränzt in vielen Hinsichten an die Metapher und Allegorie. Die Summe der Epitheten, in welche sich die Umschreibung auflösen läßt, müssen als ein Plus angesehen werden, welches dem Bilde hinzugefügt wird, und welche es auch sind, so fern diese nehmlich in dem Grade der Deutlichkeit, wie sie hier durch einzelne Darstellung erkannt werden, nicht durch die bloße Andeutung des Bildes, in dem sie enthalten sind, empfunden wären.

Dieser Formel der Poesie steht diejenige gegenüber, in welcher das Bild genannt wird; und eine Reihe von Merkmalen, als demselben aus sich selbst zukommend, dargestellt, und auf die Einbildungskraft bezogen werden. Diese Gattung der Darstellung heißt eine Beschreibung oder genauer, da dies Wort, die Beziehung auf die Imagination als Hauptzweck nicht darstellt, die Schilderung. Wenn die Umschreibung an die Metapher und Allegorie gränzte, so verhält sich die Schilderung gegen die Umschreibung, wie die Vergleichung und das Gleichniß sich gegen Metapher und Allegorie verhielten. Auch hier müssen die dargestellten Merkmale als ein Plus für das dargestellte Bild angesehen werden; und sie sind es allerdings, da sie durch die einzelne Darstellung an sich, an Individualität und Deutlichkeit des Erkenntnisses gewinnen, und so fern sie im Bilde nicht in dem Grade empfunden werden, mit Recht als ein Plus in der Darstellung angesehen werden können. Diese Ansicht aber ist bei der Schilderung um so wichtiger, da von

der Summe der Merkmale, welche ein Bild in sich schließt, keines zum Behuf der Schilderung als entbehrlich ausgeschlossen wird, sei es noch so unbedeutend, noch so zufällig. Nicht zwar als ob alle diese Merkmale bei einer einzelnen Schilderung würklich angewandt würden, sondern da in Hinsicht eines höhern Gesichtspunktes die Schilderung nur als Bedingung und Element der Darstellung angesehen wird, so erwächst daraus eine Regel die Merkmale und Epitheten in Rücksicht derselben zu ordnen, und eine Totalität aufzustellen; diese bekommt dann natürlich in Beziehung auf den Zweck der Darstellung eine bedingte Nothwendigkeit und momentane Wesentlichkeit, wodurch dann diese poetische Formel, der philosophischen, nehmlich der Definition, gerade zu entgegensteht.

Es wurde aber im vorigen der Fall als möglich angenommen, daß die Sphäre eines Bildes entweder einzelne Bilder, oder Epitheten unmittelbar unter sich begreife, wo denn jene allerdings in einzelne Merkmale können aufgelößt werden, und ihre Summe dem Bilde gleich ist. Dieser Fall ist offenbar von dem vorigen verschieden. Bei der Schilderung werden die Merkmale und Epitheten im Bilde enthalten, hier unter demselben enthalten angenommen. Allein es zeigt sich auch, daß die Verschiedenheit beider Fälle nur gering ist, und daß diese noch vermindert wird, theils durch den oben angeführten Umstand, daß die Dichtkunst als Streben nach dem individuellen gemeiniglich nicht Ganze, sondern nur Merkmale unter sich begreife, wo dann das In und Unter zusammenfällt; theils aber, daß in der

Darstellung das Unter dadurch als In erscheint, daß auf keinen dieser Umstände reflektirt, daß keiner als bestimmt gesetzt, sondern einer so wie der andere unentschieden gelassen, und nur das Enthaltensein bestimmt wird. — Nun ist aber in der Sprachdarstellung die allgemeine poetische Formel die Inhärenz, welche auf ein Enthaltensein in führt, und daher ist oft in einer Schilderung beides verbunden. Wird aber würklich nur auf das Enthaltensein Unter reflektirt; so haben wir eben das Recht entwickelt diese Darstellung für ein Enthaltensein In zu nehmen, und ihre Annäherung an die allgemeine poetische Sprachform eben so zu beweisen, wie wir das der Schilderung bewiesen haben. Wenn A das Bild ist, so gilt es für die Darstellung gleich, ob b. c. d. unter ihm enthalten, oder es in ihm sind; die Formel ist stets A + b. c. d. Indessen erhält die Darstellung, wenn sie bei einem Bilde auf ein subordinirtes Enthaltensein geht, den Namen der Distribution; und da in der Wissenschaft, welche eine Tendenz in das Allgemeine hat, die Subordination häufiger eintreten muß; so ist leicht einzusehen, daß sie dort eine wichtigere Rolle spielen wird, und sie ist nichts anders als die Division, nur hat die Division eine unbedingte Nothwendigkeit in sich, dagegen die unter dem Bilde enthaltenen Bilder oder Merkmale, grade wie bei der Beschreibung nur eine bedingte Nothwendigkeit, welche von dem Ganzen abgeleitet werden muß. Mit dieser Distribution pflegt man gemeiniglich die Cumulation zu verbinden, welche nichts als die Darstellung desselben Bildes durch homogene Sphären ist. Es ist leicht einzusehen, daß auch so ein Plus

entsteht, so wie auch, daß diese Darstellungsform sich auf der Synonymität gründet.

Wir haben im vorigen als Element der Poesie das Bild aufgestellt, und dessen Correlat in der Sprachdarstellung aufgesucht. Aus dem Begriffe eines Bildes nun ließen sich eine Menge Darstellungsformen ableiten, welche innerlich als Annäherungen zur Individualität, äußerlich aber als Epitheta in anderer Form dargestellt werden mußten. Dies ist nun zum Theil geschehen, allein alles was bis jetzt vorgekommen, gründet sich auf dem Inhalte des Bildes, dessen Darstellungsform, und dem absoluten Zusammenhang beider, aus welchem sich die Möglichkeit, die innern poetischen Formen auch äußerlich obgleich nicht durch besondere Formen darzustellen, ergab. Nun besteht aber die Sprache nicht blos aus Sphären, sondern auch aus Klängen, und es ist daher nothwendig, daß eine Reihe poetischer Formeln der Sprache eigen sind, welche sich nur auf dem musikalischen derselben gründen. Allein alles, was die Sprache als Musik charakterisirt, verweisen wir in das sechste Buch, und merken nur vorläufig so viel an, daß wir diese Art der poetischen Formeln in rhythmische und in prosodische theilen wollen.

Es war im vorigen die Rede von der Dichtersprache, und als Kennzeichen und Charakter derselben wurde festgestellt: Die Abweichung und Ungewöhnlichkeit derselben, sowohl in Hinsicht der einzelnen Formen, als auch ihrer Verbindung zu einem Satze, gehalten gegen die Sprache des Bedürfnisses und des gemeinen Lebens. Außer diesem Gesichtspunkte aber, welcher durch ein Gegenüberstellen der Dichtersprache und der

des gemeinen Lebens entsprang, gab es noch einen andern, so fern wir nehmlich die Dichtersprache absolut, lediglich als etwas Aeußeres, als eine Darstellung betrachteten, dem ein Inneres, eine Vorstellung correspondirte. Es wurde also durch das obige nicht geleugnet: daß die poetische Sprache theils einzelne Formen, theils mehrere Verbindungen der Sprache des gemeinen Lebens aufnehme, sondern nur behauptet, daß sie ein stetes Streben habe, sich selbstständig und mit der Sprache des gemeinen Lebens nicht zusammenhängend zu charakterisiren; und eine Menge Mittel hiezu, als Archaismus, Neologismns, die Licenz im engern Sinne, sind oben angegeben. Wie es aber für die Darstellung des Bildes durch die Sprache eine Reihe poetischer Formeln gab, welche alle sich in die allgemeine poetische Formel auflösen lassen: so giebt es auch einige für die poetische Sprache, welche aus der allgemeinen Tendenz derselben zu erklären sind, sich aber ebenfalls auf ein Inneres stützen, und daher ableiten lassen. Alle diese findet man nun auch in der Sprache des gemeinen, bedürftigen Lebens, allein dort erscheinen sie als ein Nothwendiges, als ein Bedürfniß, statt daß sie in der Dichtersprache als Freiheit und ein Plus erscheinen. Diesen Formeln fügen wir eine andere Art hinzu, welche man Formeln der Modalität nennen könnte, weil sie das darstellende Subjekt mit in die Darstellung ziehen, zu dem Minimo der Darstellung nach das Darstellende fügen. Es giebt reine Formeln der poetischen Sprache, und reine Formeln der Modalität, indessen da beide in den meisten Fällen zusammenfallen, so wird es am besten sein, auf diese Ein-

theilung nicht strenge zu halten, und sie vermischt vorzutragen.

Die erste hieher gehörige Formel ist die Inversion, welche formell, und als zur Dichtersprache gehörig in nichts anderm besteht, als in einer Abweichung von der Wortfolge des gemeinen Lebens, welche sich aber innerlich darauf gründet, daß die Einzelnheit des Bildes wichtiger erscheinen kann, als das Ganze, und daß dies durch die Sprachdarstellung ausgedrückt werden soll. — Ferner sahen wir oben, daß in der Sprache an sich, in ihren einzelnen Formen und deren Verbindung im allgemeinen eine Poesie enthalten sei, daß aber die Redetheile unter sich in Hinsicht ihres poetischen Bestandtheiles Grade hätten. Die mindeste Poesie schlossen nehmlich diejenigen Formen in sich, welche nichts als ein Verhältniß ausdrückten, also die Präposition und Conjunction. Daher muß es nothwendig Charakter der poetischen Sprachdarstellung im Ganzen werden, sich dieser unpoetischen Elemente zu entladen. Die Unmöglichkeit aber dies durchgängig zu erreichen, fällt sogleich in die Augen, und es bleibt daher nur eine Verminderung der relativen Redetheile übrig. Da dies aber durch die ganze Darstellung geschieht; so erscheinen nur diejenigen Stellen als poetische Formel, in welchen dies durchgängig gelungen ist, und sie erhalten den Nahmen Asyndeton. Es ist klar, daß bei diesem Vermindern der Particuln dies mehr die Conjunction, als die Präposition trifft. Diese ist nehmlich ein weit unentbehrlicherer Redetheil als jene. Die Verhältnisse zweier Sätze können nehmlich durch den Inhalt leichter bestimmt werden, als zweier einzelner Substanzen, daher

her die Andeutung bei jenen entbehrlicher, als bei diesen. Daher pflegt man diese Formel auf die Auslassung der Conjunction einzuschränken. Der innere Grund dieser Formel aber ist offenbar die Möglichkeit eine Reihe von Bildern in der kürzesten Zeit darzustellen; allein eben dadurch wird sie zu einer Bedingung der einzelnen Darstellung. Denn durch die schnelle Succession der Bilder erscheint nur die Summe derselben, nicht das Einzelne als Ganzes, daher müssen Reihen von Vorstellungen eintreten können, in welchen das einzelne Bild als Ganzes soll hervorgehoben werden. Dies kann die poetische Sprache durch die Häufung der Verbindungswörter, welche eben durch ihren prosaischen Inhalt Bild von Bild scharf sondern, und vor das Auge rücken; diese poetische Sprachform heißt Polysyndeton.

Eine Hauptform der Sprache des gemeinen, bedürftigen Lebens ist das Gespräch. Die Sprache trägt in ihrem innersten und tiefsten Wesen noch unverkennbare Spuren, welche im ersten Theile dieses Werkes angeführt worden: daß die ganze Sprachdarstellung von dem Gespräche ausgegangen; und eben daher läßt sich das Prädikat der Mittheilung als wesentlich und unerläßlich ableiten. Es ist oben gesagt, daß von den reinen Dichtungsarten zwei sich gänzlich auf dieser Form gründen, nehmlich das Epos, und noch weit mehr das Drama. Es ist angemerkt, daß mit dieser Form, welche der lyrische Dichter gar nicht kennt, ein prosaischer Theil in die Darstellung aufgenommen, und ein Mit-

telpunkt gebildet wird, freilich bedingt und innerhalb des Werkes, von welchem aus das Prädikat der Mittheilung wesentlich erscheint. Hier kommt diese Form nur als poetische Formel in Betrachtung; und diese wird sie dadurch, daß die Mittheilung nicht mit dem Zwecke des Gespräches identisch gesetzt, sondern daß der Dialog, abgesehen von dem darstellenden und empfangenden Subject einen weitern Zweck hat. Dieser ist nehmlich kein anderer als dichterische Darstellung für ein genießendes Subject. Nun fühlt aber das letztere sehr gut, daß eine direkte Darstellung, eine Erzählung aus dem Munde des Dichters das Minimum der Darstellung gewesen wäre; daß also die Gesprächsform ein Plus sei; und also eine Figur, eine poetische Formel, ein Zeichen freier Vor- und Darstellung. Man übersehe hiebei nicht, daß man den Dialog von zwei Seiten ansehen könne; einmahl wie oben geschehen, als nothwendige Form des Drama. Wenn nehmlich in der Dichtkunst Menschen, deren Handlungen und zwar in der Gegenwart sollen dargestellt werden, wenn unser Geist uns nothwendig auf diese Dichtungsart führt: so folgt natürlich die Form des Gesprächs als wesentlich und nothwendig. Wenn dagegen von dem Zuschauer und Zuhörer aus das Drama betrachtet wird: so erscheint es als ein lyrisches Gedicht, und der ganze Dialog als eine lyrische Form, als Vehikel und Nebensache. Da wir nun hier von einem noch entferntern Punkte, nehmlich von dem Aeußern, der Sprachdarstellung ausgehen, so ist es um so mehr erlaubt, den ganzen Dialog als etwas zufälliges anzusehen, welches

aber mit Absicht zu einem Ganzen bestimmt ist. Die Reflexion auf dies ist für den Sprachlehrer ausgeschlossen; und dadurch gilt ihm der poetische Dialog nur als eine Form der Sprache, ohne das Prädikat der Bedürftigkeit. — Es würde unbegreiflich sein, warum die Sprachlehrer nicht stets die Gesprächsform als Figur aufgeführt hätten, wenn es sich nicht aus dem allgemeinen Misverstande erklären ließe, durch welchen man die poetischen Vorstellungen, nie von den poetischen Formeln und der Sprachdarstellung schied, und für die innere und äußere Poesie ein und dasselbe Princip aufstellen zu können glaubte.

Es ist aus dem vorigen klar, in wiefern der Dialog als bloße Formel betrachtet, poetisch sein könne, nehmlich durch das Bewußtwerden der Zufälligkeit in der formellen Darstellung, und ihrer willkührlichen Bestimmung, welche als ein Plus in Hinsicht auf den Inhalt betrachtet wird. Nun besteht aber der Dialog wieder aus einzelnen, untergeordneten Formen, diese erscheinen im Dialoge durchaus direkt, und als Minimum, also keinesweges poetisch, weil die Darstellung eine Nothwendigkeit dieser Formen in sich schließt; allein wenn sie abgerissen, wenn sie einzeln hingestellt werden, so enthalten sie nicht nur eine Hinsicht auf die dialogische Form, sondern die Darstellung in dieser Form ist etwas mit Freiheit gewähltes, ein Plus, welches daher so fern es in der Sprache dargestellt wird, zu den Sprachfiguren zu rechnen ist. — Es gehören aber zu diesen Formen zuvörderst die Anrede, welche am meisten

poetisch, durch die Ausschließung der Pronominal Form und Anwendung des Nominis proprii, oft noch mit näheren Bestimmungen sein kann. Ihre innere Poesie erhält diese Formel durch die verhältnißmäßige Entfernung des angeredeten Objects, von dem der gewöhnlichen dialogischen Anrede; und in so fern ist das Plus stärker bei dem abwesenden, bei dem Leblosen u. s. w., ja die ganze Form führt auf; und hängt zusammen mit der Personifikation und der Ausrufung. Das formelle in der Sprache, durch welche die Anrede dargestellt werden kann, der Vocativ, die zweite Person u. s. w. sind oben dagewesen, und gehören hier nur als Möglichkeiten die Darstellung überhaupt zu realisiren, nicht als eigentliche poetische Formeln her. Zu derselben Classe, als die Anrede gehört, ist auch zu rechnen: die rhetorische Frage, das heißt, diejenige in welcher die Construktion der Sprache, welche für die Frage bestimmt ist, als willkührliche Darstellung erscheint; wo also die Antwort auf die Frage, nicht der einzige Zweck derselben ist. Nur dadurch wird sie zu einer poetischen Sprachdarstellung; und es ist klar, daß in dieser Formel die Gemüthsstimmung des Redenden mit dargestellt werden kann. Derselbe Fall ist es mit dem Zweifel, wobei es sich versteht, daß die Darstellung nur dann poetisch durch diese Formel wird, wenn sie mit Freiheit gewählt worden, auch stellt sie, weit mehr noch als die Frage, die Gemüthsstimmung des Redenden auf. Zu dieser Classe läßt sich auch der Gebrauch des Präsentis für den Aorist rechnen, durch welches die Idee der Gegenwart, des Individuums erweckt; und also

die Anschaulichkeit vermehrt wird, und eine Menge kleiner Sprachdarstellungen, welche insgesammt aus dem Dialoge entstanden sind, und seine Formen poetisch nachahmen.

Zu den Formeln der Modalität, das heißt zu denen, welche als Plus nicht blos die Sache, sondern auch die Gemüthsstimmung des darstellenden Subjects ausdrücken, und zwar durch die Sprache, gehört die Exklamation, welche sich oft in die Anrede verliehrt, ferner der Wunsch mit seinen Arten, für dessen Darstellung der Optativ ganz vorzüglich dient, die Hyperbel, die Gradation und endlich die Ironie.

Es ist unnüz, mehrere dieser Formeln anzuführen, weil theils das Poetische, was sie haben, lediglich im Inhalte liegt, und sich daher durch Sprachdarstellung nicht äußern kann; oder vielmehr weil die Möglichkeit einer Sprachdarstellung sich von selbst begreift, wie zum Beispiel bei der Gradation, welche in einer Reihe von Bildern besteht, deren eines gegen das andere gerechnet, eine vermehrte oder verminderte Größe hat, theils weil im vorigen die allgemeine Formel für den Inhalt und für die Sprache gegeben ist, nehmlich einmahl das Epitheton, und dann die Ungewöhnlichkeit als Kennzeichen der Dichtersprache. Dadurch wird es nun möglich, eine jede einzelne Formel auf den gehörigen Punkt zurückzuführen, so fern sie als Sprachdarstellung in Betrachtung kommt. Den höhern Grund von diesen Darstellungen aber, auf welchen wir auch hingedeutet

haben, muß die Poetik und Kunstlehre in das volle Licht setzen, in welchen diese Formeln in einer ganz andern Bedeutung auftreten. Auch sind der von uns nicht aufgezählten Formeln nur wenige, und unbedeutende; so daß wir das Geschäft in dieser Hinsicht beendigt ansehen können.

Dasjenige nun, was wir bis jetzt poetische Formeln genannt haben, um die Aeußerlichkeit unserer Darstellung anzudeuten, nennen mit engerer Beziehung auf den Inhalt die Lehrer der Dicht- und Redekunst Figuren; und es ist bekannt, daß schon in den ältesten Zeiten ein unauflöslicher Streit über die Gränzen der Tropen und der Figuren war. Allein die Tropen sind, wie einige Sprachlehrer mit Recht bemerkt haben, nichts als untergeordnete Figuren; und wenn der Begriff der Figuren lediglich auf den Inhalt der Wörter begränzt wird, so erscheinen sie als poetische Phrasen besonderer Art, nehmlich als ein doppeltes, dieses als identisch gesetzt; und daher vertauscht. Wenn die Sprachlehrer von Sprachfiguren sprechen; so hüte man sich ja, ihre Existenz in dem Sinne zu glauben, daß die Sprachfigur nur allein ihren Sitz in der Sprache habe; daß die figürliche Darstellung in der Sprache willkührlich sei, und sich auf nichts Innerem stütze. In diesem Sinne giebt es gar keine Sprachfiguren; denn die Sprache ist nur Spiegel eines innern Objects, und ohne ein inneres Correlat leer. Daher muß den sogenannten Sprachfiguren stets ein innerer Sinn zum Grunde liegen, und wenn man ihr Dasein annehmen

will, so kann dies nur in so fern geschehen: daß man einen Punkt festsetzt, von dem aus die Sprache als eine bestimmte Größe angesehen werden kann, und dieser ist die Sprache des gemeinen Lebens. Absichtliche Abweichungen von derselben, mit imaginativer Tendenz, sind dann Sprachfiguren, von denen diejenige Gattung welche sich auf den Klang bezieht, musikalische heißen.

In der ganzen vorigen Auseinandersetzung aber ist von einer poetischen Formel noch nicht die Rede gewesen, welche in der dichterischen Darstellung einen so bedeutenden Rang einnimmt, die dafür durchaus wesentlich und nothwendig ist; und welche man in ihrer Einzelnheit zu den größten Schönheiten der Poesie rechnen kann. Diese ist keine andere als die Personifikation; und sie wird darum abgesondert, und einzeln betrachtet, weil sie andere Figuren theils zum Grunde hat, theils eine Vereinigung mehrerer derselben mit sich erlaubt; und sodann, weil sie nicht minder in der Sprache, als in den Sachen liegt, sie demnach eben so sehr für eine Sprachfigur als Sachfigur zu achten und für dasjenige Mittel zu erklären ist, welches Dargestelltes und Vorgestelltes in der Dichtkunst auf das Innigste verknüpft. Dieser große Umfang und ausgebreitete Würksamkeit, nähert diese Figur der Metapher; und so wie dieser eine Ansicht der Natur zum Grunde liegt; so auch der Personifikation eine Ansicht, welche mir sogleich zu entwickeln suchen werden, oder eigentlich aus den Bruchstücken zusammen zu setzen, welche im ersten, zweiten, dritten und vierten Buche zerstreuet vorgekommen sind.

So wie nehmlich die Metapher und deren innere Möglichkeit, sich auf einer vorausgesetzten Identität alles Sinnlichen untereinander, und des Sinnlichen mit dem Unsinnlichen gründete; so gründet sich die Personifikation darauf: daß ein jedes Objekt der Empfindung, ein jeder Gegenstand, als durchaus identisch mit dem Menschen gesetzt wird; und daß man ihm daher Freiheit und Moralität zuschreibt, und ihn als ein damit begabtes Wesen behandelt. — Historisch ist diese Ansicht die frühste, denn es ist die Ansicht der sich selbst überlassenen Einbildungskraft, und der Mensch ist sich ihrer als einer willkührlichen durchaus nicht bewußt, sie erscheint ihm nothwendig, er kennt keine andere. Erst mit der Entwickelung des Verstandes, durch die Vergleichung der Gegenwart und Zukunft, durch ein Beobachten der Natur in verschiedenen Zuständen, durch ein Verknüpfen der Erscheinungen als Grund und Folge, entsteht ihm die wissenschaftliche Ansicht der Natur, an welche er durch ein eigenthümliches Interesse gefesselt wird. Bei allem diesen steigen die Bedürfnisse, es entstehen Stuffen für die bürgerliche Gesellschaft, endlich diese selbst und ihre Ausbildung nach allen möglichen Richtungen. Dieselben Ansichten, und in derselben Ordnung wechseln in der Sprache, jene erste imaginative liegt in dem Substantive, welches auf ein belebtes mit einem Geschlechte versehenes Wesen hindeutet, Freiheit stellt das Participium ganz vorzüglich auf, indem dieser Redetheil den Begriff eines freien Handelns in sich schließt, und den Satz kann man ansehen als eine ganz vollständige Personification. Dies ist das

formelle in der Sprache, welches auf diese Figur hindeutet, und welches ein jeder Satz in sich schließt, so fern sein Subjekt aus einem Substantive, sein Prädikat aus einem Participio besteht. — Allein diese Ansicht wird in der Sprache späterhin verdunkelt, theils dadurch, daß sie Organ des Verstandes, besonders aber dadurch, daß sie Mittel für die Mittheilung, für das Bedürfniß wird. Die Spuren der imaginativen Tendenz werden nehmlich als poetisch bedeutend nicht mehr angesehen, sondern sie werden in bequeme Mittel für die Bezeichnung, in Andeutungen geschickt für prosaische Mittheilung umgewandelt. Dies findet nun vorzüglich in der Sprache des gemeinen Lebens statt; und in demselben verliehrt sich beides aus einem entsprungene, jene Ansicht der Natur und der Darstellung derselben durch Sprache. In dieser Periode muß nun der Dichter, wenn er die imaginative Ansicht der Natur wieder herstellen will, gleichsam aus der prosaischen Ansicht in die poetische zurück übersetzen; und von diesem Punkte aus angesehen, besteht die Dichtkunst in einer Anforderung, allen Verstandesstoff als solchen zu vergessen, sich für einen Augenblick in die Erfahrungslosigkeit zurück zu versetzen, wie sich der Dichter dahin mit Freiheit versetzt hat. Diejenige Erscheinung, welche durch diese Operation in der Sprache zu Stande kommt, ist die Personifikation, welche mit der Metapher zusammengenommen fast das ganze Element der Dichtkunst ausmacht.

Daß demnach durch Darstellung in der Sprache es möglich sei, Personifikationen auszudrücken, wird Nie-

mand leugnen, da wir ja selbst in der Sprache des gemeinen Lebens durchaus personificiren, nur daß hier Niemand es als Figur merkt, weil durch die Nothwendigkeit sich figürlich auszudrücken, der Sinn dafür untergegangen ist. Es kommt also im Aeußern der Personifikation nur darauf an, die Sprachform, das Substantiv und Participium so zu behandeln, daß auf ihre Bedeutsamkeit für die Imagination reflektirt werde. Da nun Ungewöhnlichkeit das Kennzeichen der Dichtersprache ist: so ist klar, daß in der ungewöhnlichen Verbindung des Substantives mit dem Participium die Sprachform der Personifikation liege; und es erhellt so fort in wie fern, und wie leicht sich diese auf das Epitheton, als die allgemeinste poetische Sprachform reduziren lasse. Hiezu kommt folgendes: Wir empfinden die Personifikation nur im Contraste der Ansicht des gemeinen Lebens, und hier begründet die dargestellte Freiheit und das beigelegte Leben, eine Empfindung der freien Darstellung und also eines Plus. Auch ist daher klar: daß die Personifikation, je weiter sie von der Darstellung des gemeinen Lebens liegt, je kühner und je anschaulicher erscheint sie. Eine Menge der vorher angeführten poetischen Formeln läßt sich mit der Personifikation vereinigen und daraus ableiten, namentlich die ganze dialogische Form, welche dadurch ein sehr weites Gebiet erhält; und mit ihr alle Bedingungen derselben, wie zum Beispiel die Anrede, der Ausruf, die Frage und andere mehr.

Wenn man den weiten Umfang der Metapher und der Personifikation überlegt; so wird man versucht,

diese für Angeln der ganzen Dichtkunst zu halten, und die Möglichkeit zu ahnden, von ihnen bei Begründung der Poesie, so fern sie äußerlich darstellt, aus zu gehen. Steigt man aber aufwärts und entwickelt sich die Ansicht der Natur, welche diese beide Figuren voraussetzen, weitläuftig, und gleicht diese durch einander aus: so kann man am Ende eine Philosophie der Dichter entwerfen, welche eben so gut ihr Princip, und daraus abgeleitete Lehrsätze, und Behauptungen hat, als die der Philosophen; ja es dürfte wohl gar schon in irgend einem der zahlreichen philosophischen Systeme eine stecken, und es nur eines Auges bedürfen sie daher zu entwickeln, oder aus einem jedem andern poetischen Kunstwerke, ein Geschäft, dem wir uns bei einer andern Gelegenheit unterziehen wollen.

Wir schließen dies Buch mit einigen Anmerkungen, auf welche hin und wieder schon ist gedeutet worden, welche aber zusammen zu stellen uns durchaus nöthig erscheint. In diesem Buche ist die Sprache als Organ der Einbildungskraft behandelt, Einbildungskraft aber sich darstellend durch Sprache ist Dichtkunst. — Nun fiel es uns nicht ein, durch alles dasjenige, was bisher vorgekommen, das Wesen der Dichtkunst ergründen und auffassen zu wollen, dies bleibt einer andern und höhern Wissenschaft überlassen, sondern wir wollen nur die Möglichkeit zeigen, daß die Poesie sich in der Sprache darstellen könne, es war uns darum zu thun die Punkte aufzufinden, durch welche die Dichtkunst mit der Sprache sich berühren könne. Darum mußte nun

die Poesie zuerst, nicht in so fern angesehen werden, als sie Ganze darstellt, denn dadurch wird das einzelne bedingt und abhängig von einer höhern Regel, deren Prüfung vor dieses Forum nicht gehört, zweitens mußte keine Kraft in das Spiel kommen, als einzig und allein die Einbildungskraft, ein sehr eingeschränkter Gesichtspunkt, denn wenn die Poesie nur diese, als solche beschäftigte, das heißt, wenn nicht neben der Phantasie, und durch dieselbe, der Verstand, die Vernunft und die Empfindung gerührt würden; so wäre die Dichtkunst in der That ein Traum, ein eitles und fast verächtliches Gaukelspiel. Ein Gesichtspunkt, aus dem man die Dichtkunst sehr ernstlich ansehen kann, der aber sehr eingeschränkt ist, und wo die Kurzsichtigkeit die wichtigsten Begriffe verwirrt, und die Poesie oft zu einem Zeitvertreibe in müßigen Stunden herabwürdigt. Von diesem eingeschränkten Gesichtspunkte nun aus, erschien die Dichtkunst als eine Reihe Tendenzen für die Einbildungskraft und die unbedingte Einzelnheit derselben nannten wir Bild, dies ist also etwas inneres und das unterste der Poesie, das nächste der realen Anschauung, welche allemahl ein Individuum ist. Bild ist daher Tendenz zur Individualität, und diese durch die Sprache dargestellt, also zu etwas Aeußern gemacht ist das Nomen proprium, welches aber in der Darstellung, in ein Appellativ mit einer Bestimmung, einem Epitheto, als einem Plus übergeht. Das Bild in der Sprache dargestellt, schließt daher wesentlich nicht den Sprachsatz in sich; allein es kann allerdings durch einen Satz dargestellt sein, und muß es so fern es zu

einer Reihe Bilder gehört. Nun gehören aber zu den Bildern auch die Figuren und Tropen, daher die Untersuchung der Möglichkeit der Darstellung derselben, durch Reduktion auf die allgemeine poetische Formel; und daher alles das Einzelne, was in der vorigen Untersuchung vorkam.

Wir wiederhohlen es: Alle Dichtkunst, welche von dem Einzelnen ausgeht, und durch das Einzelne die Phantasie in Bewegung setzt, ist eitel und verächtlich. So wie das Einzelne in der Welt nur ein Theil des Ganzen ist, so wie es dadurch, daß es als Bedingung erscheint, auf das Ganze hinweißt; und dieses gewissermaaßen in sich schließt; so muß es auch mit dem Einzelnen in der Dichtkunst sein. In der Einzelheit muß die Allgemeinheit liegen; und das dichterische Kunstwerk, das begränzte, faßlichere, menschlichere Universum sein. Dadurch nur bekommt das poetische Kunstwerk Bedeutung, dadurch wird es allegorisch, dadurch erhält es Ewigkeit, dadurch stellt es die Menschheit dar. Es ist dann nicht ein Einzelner, der uns durch das Kunstwerk anredet, sondern es ist die Natur des Menschen überhaupt, die uns anspricht. Es ist nicht ein einzelnes untergeordnetes Organ, welches der Dichter berührt, sondern es ist das höchste, es ist die Vernunft, welche redet, und zu welcher geredet wird; es ist der ganze menschliche Geist, welcher bei der Produktion entbrannte und der ganze menschliche Geist, welchen das Produkt entzündet.

Diese Ansichten als die höchsten zu rechtfertigen, sie näher zu bestimmen, und bis in das feinste durch

alle Elemente der Poesie, und durch die Elemente hin bis zum poetischen Kunstwerke zu verfolgen, bleibt der Dichtkunst und der Kunstlehre überlassen, welche mit dem Beweise endet, daß alle Kunst das Universum im Individuo findet und anbetet, während die Wissenschaft das Individuum aus dem allgemeinen ableitet, und als nothwendig entstehen läßt.

Fünftes Buch.

Wir untersuchten die Einbildungskraft in dem vorigen Buche, als eine von den Kräften, deren Inhalt auf Darstellung überhaupt und auf Sprachdarstellung insbesondere Anspruch macht. Wir haben sie zu diesem Zwecke einzeln betrachtet, und gezeigt, daß die Sprache ein Organ für imaginative Darstellungen sein könne und müsse. Ohne uns nun auf den Begriff eines Ganzen bey der Imagination einzulassen, blieben wir bey dem Einzelnen der Darstellung stehen; dieses Einzelne wurde von uns mit dem Nahmen Bild bezeichnet, und in der Sprache die Arten der Darstellung desselben angezeigt, und auf eine allgemeine grammatische Formel reducirt. — Wie wir nun dort mit der Imagination, so wollen wir hier mit dem Verstande verfahren. Auch er muß als eine Kraft charakterisirt werden, welche ihren Inhalt durch Sprache darstellen und aussprechen will, wir werden ihn zu diesem Ende isolirt betrachten, und sodann zeigen, daß die Sprache ein Organ für Darstellungen des Verstandes sey. Ohne jedoch den Begriff eines Ganzen in der Verstandesdarstellung zum Grunde zu legen, wollen wir so weit es möglich bey der einzelnen Vor- und Darstellung stehen bleiben, das Einzelne selbst mit dem Nahmen Begriff bezeichnen; die verschiedenen Darstellungs-Ar-

ten anzeigen, und hier wie dort auf eine allgemeine grammatische Formel zurück führen.

Man sieht aus dieser eben aufgestellten Ansicht, daß dies Buch eine Gegenüberstellung des vierten sein solle, allein das eben Angeführte, wenn es auch damit seine strenge Richtigkeit haben sollte, begründet diese Antithese nur im Ganzen. Erst dann, wenn bey einer genauen Ansicht der beiden Kräfte sich in dem Verstande ein ganz von dem der Einbildungskraft verschiedenes Streben, eine der Individualität grade zu entgegengesetzte Tendenz vorfinden sollte, und bey alledem im Verstande, so wie in der Einbildungskraft gleiche Operationen wären, erst dann ließe sich ein Gegenüberstellen des Einzelnen in diesem Buche, gegen das im vorigen bewerkstelligen, und dann enthielte das erstere zugleich die Methode für das letztere, das jetzige wäre nur eine Uebersetzung in eine andere Kraft des menschlichen Geistes, die Wahrscheinlichkeit würde sich mehren, in dem Verhältnisse, als die Gleichheit und Gegenüberstellung beyder Kräfte größer und schärfer wäre: daß eine jede dieser Kräfte nur Bedingung und Aeußerung einer höhern sey, daß die reinen Produkte einer jeden nur Einseitigkeiten von untergeordnetem Werthe sein könnten, daß sie in einer ewigen, unveränderlichen Wechselwirkung ständen und sich daher gegenseitig in einem gegebenen Falle bedingten, und endlich daß sie ihre höchste Einheit und Vollendung nur von dem Organ erhielten, von welchem die übrigen als Strahlen eines ewigen Lichtes ausgingen.

Was den eben aufgestellten Andeutungen vorläufig eine hohe Wahrscheinlichkeit giebt, ist die schon im

ersten Buche erwähnte Bemerkung, daß alles Streben nichts anders, als eine Bewegung im Kreise ist, ein Zurückkehren auf denselben Punkt, nur werden wir zuerst von der Nothwendigkeit weggedrängt, und kehren mit Freiheit dahin zurück. Nun, sahen wir, fiel der Verstand ursprünglich mit der Einbildungskraft zusammen, späterhin trennte er sich von derselben, und wahrscheinlich wird er daher nach demselben Orte zurückkehren, von welchem er ausgieng. — Wie weit alle diese Andeutungen richtig sind, unter welchen Bedingungen sie statt finden, und wie sie in gegebenen Fällen zu begränzen sind, wird sich theils im Verfolge, theils an einem andern Orte ergeben, wir müssen uns vorläufig zu einem Punkte erheben, von welchem aus wir das Grammatische unserer Untersuchung mit Sicherheit beginnen können.

Wir haben gleich im Anfange des vorigen Buches zu zeigen gesucht, daß in einer Sprachlehre, neben der Betrachtung des formellen der Sprache, eine Reflexion auf den Inhalt der Sprachzeichen gehöre, und zwar: daß so fern gleichartige Vorstellungen nach einem innern Gesetze sich einigen, gleichartige Sphären in der Darstellung sich verbinden müssen, wodurch als Resultat reine Sprachdarstellungen entstehen könnten, deren vollständige Aufzählung und Ableitung die angewandte Sprachlehre constituirt. Es zerfielen aber die Vorstellungen in sinnliche und unsinnliche, allein beyde erschienen durch die Metapher als identisch, daher auch kein Unterschied in der formellen Darstellung statt fand. Auf dieser Eintheilung gründeten wir die Erklärung der allgemeinen Bezeichnung für den Inhalt, indem wir nehm-

lich alle sinnlichen Vorstellungen, alle für die Einbildungskraft gegebenen, oder gebildeten, Bild, alle unsinnlichen für den Verstand gebildeten, Begriffe nannten; ohne die Schwierigkeit im praktischen zu übersehen, daß, da Bild und Begriff, wegen der ursprünglichen Identität beyder, ein und dieselbe Darstellungsform, ein Zeichen haben, durch ein weiterhin zu Entwickelndes, die Darstellung als Bild oder als Begriff muß angedeutet werden. Der Begriff charakterisirt sich demnach durch das in dem Ganzen sichtbare Streben nach Absonderung alles Empfindungsstoffes und Produktion der Subordination um eine Realität aufzufinden, und da nun der Verstand sich durch Sprachdarstellung, als solcher damit äußern wollen, und die Aufgabe zum Beyspiel sein könnte: Darstellung der Gesetze der reinen Ausdehnung; und in dieser Aufgabe als Allgemeines liegt: durch Sprachdarstellung eine Reihe von Begriffen zu Stande zu bringen: so muß hier, da wir es von der Einbildungskraft schon überzeugt sind, untersucht werden: ob der Verstand diese Anforderung machen könne, von welcher Natur sie sey; und wie die Sprache diese durch ihre Darstellung befriedigen könne, welche letztere Frage eigentlich allein in die Sprachlehre gehört; obgleich die ersteren hier einer Erläuterung bedürfen, da die Sprache als Darstellung, von Vorstellungen leer ist, und daher auf diese letzteren bey allen ihren Untersuchungen zurückgehen muß.

Die Darstellung durch Sprache aber ist doppelt, einmahl eine durch ein empfundenes, sinnliches Bedürfniß erzeugte rohe, und diese hat die Mittheilung zum Zwecke. Diese Sprachdarstellung wird durch das nie

ruhende Bedürfniß, selbst in dem höchsten Punkte der geselligen Bildung unterhalten und genährt, und hat eine Verwilderung derselben zur Folge, welche ihr aber nicht nothwendig ist, von der sie befreit werden kann. Dies geschieht, wenn der Mensch die Umgebung nicht auf sich bezieht, als sinnliche Natur, sondern als rein vernünftiges Wesen, und neben dem Organ der Einbildungskraft, wodurch eine dieser Beziehungen zu Stande gebracht wird, ist der Verstand das nächste Organ, mit welchem ein vernünftiges Wesen, als solches, die Natur ergreifen kann. Geschieht das erstere, so erscheint uns die Natur als Bild, wenn aber das letztere als Begriff. Beyde Momente waren freilich in den frühsten Zeiten vereinigt, und scheiden sich erst bey der vermehrten sinnlichen Erfahrung, die Imagination und der Verstand gehen, jeder ihren eigenthümlichen Weg. Allein es können Bilder und Begriffe nicht blos instinktmäßig producirt und verbunden werden, sondern man kann sich auch seiner Freiheit bey dieser Produktion und Verbindung bewußt sein, und dann erscheinen Einbildungskraft und Verstand als producirende Kräfte. Wenn wir uns nun im Verstande einen einzelnen Begriff aufstellen, oder auch eine Reihe derselben, welche sich am Ende allemahl auf gegebene Natur beziehen, dann denken wir; und diese Vorstellungsart heißt eine freie.

Soll nun dieses Innere, diese Vorstellung, zu etwas Aeußern, zur Darstellung, soll der Begriff äußerlich gemacht, verkörpert werden: so entsteht eine freye Darstellung; und so fern diese in dem Materiale des articulirten Tones dargestellt ist, eine freye Sprachdar-

stellung. Nun enthielt eine jede freie Darstellung nichts anders, als die menschliche Ansicht der Natur, sie enthält die Menschheit ausgesprochen in einem bestimmten Stoff, und redet und spricht daher zu allen Menschen, wie sie denn auch nichts, als das Produkt eines einzelnen im Rahmen aller ausgesprochen ist. Diese Allgemeingültigkeit der freyen Vorstellungen erzeugt in der Darstellung die Allgemeinverständlichkeit; und daher erscheint die Möglichkeit: daß ein darstellendes Subject dem empfangenden die freye Darstellung mittheilen könne; denn hier ist Mittheilung Folge, nicht wie oben Zweck. Von dieser allgemeinen Verständlichkeit aber sind die reinen Sprachdarstellungen, durch ihr Darstellungsmaterial ausgeschlossen, welches bey der Imagination oben erklärt ist.

Bis jetzt betrachteten wir die freyen Vorstellungen überhaupt, und was also vorkam, paßte nicht minder auf das Bild, als auf den Begriff von jetzt an aber; wird eine diesem Buche eigenthümliche Untersuchung beginnen, nehmlich eine Betrachtung des Verstandes, wobey wir das was in der Einleitung des Werkes, und hin und wieder gesagt worden, theils als bekannt voraussetzen, theils kurz andeuten. Nur dann erst, wenn wir das Streben und die Verrichtung des Verstandes genauer werden betrachtet haben, läßt sich zeigen: Wie die Sprache im Stande sey, theils in der Masse, theils in der Form, theils durch den Umfang das Streben des Verstandes darzustellen. Dies bestimmt den Inhalt dieses Buches, welches demnach: die zweite reine Anwendung der Sprache, nehmlich Sprache als Darstellung des Verstandes enthält.

Der Verstand faßt zunächst die Anschauung auf, und bildet auf diese Art einen realen Begriff, theils bildet er aus den realen Begriffen ideale Begriffe, welchen keine Anschauung correspondirt. — Beyde Operationen, obgleich in sich sehr verschieden, und in der Verstandeslehre einen merkwürdigen Unterschied begründend, gelten uns hier als Ein Bestreben, so fern nehmlich der Verstand die Realität erreichen will, und unter gewissen Bedingungen würklich erreicht; denn dies ist der erste große Unterschied zwischen der Imagination und dem Verstande: daß jene durchgängig idealisch, dieser in allen seinen Bestrebungen real ist. Wenn jene sich der Anschauung nähert, und sich sorgfaltig vor dem Zusammenfallen mit der Realität hütet, um den Begriff des freyen Produkts nicht zu verdunkeln: so wird jener nur ideal um zur Realität zurückzukehren, und das reale Produkt, als frey aus dem Innern entsprungen darzustellen. So fern nun der Verstand nur ideal operirt, sind seine Begriffe ihm leer, erst mit dem Resultate, und dem Zusammentreffen desselben mit der Realität ist der Zweck seiner Idealität erreicht. Eine Speculation, welche nie mit der Realität zusammenfallen kann, welche also blos ideal bleibt, heißt leer, und über den Werth einer solchen, als Verstandesprodukt und Darstellung von Begriffen kann kein Zweifel entstehen. Allein da, wie wir oben gesehen, Bild und Begriff durch dieselben Sphären dargestellt wurden: so lassen sich die Begriffe als Bilder ansehen, so fern sie ganz idealisch bleiben; und da nun Subsumtion und Succession das Wesen geordneter Begriffe ist: so läßt sich die leere Speculation, als eine Reihe Me-

tonymien und Synekdochen ansehen, und so fern man auf die Anschaulichkeit resignirt, poetisch betrachten. Und hierin besteht der hohe Werth aller, als verfehlte Speculation anerkannten Systeme, daß sie neben idem ewigen Streben nach einem einzigen Punkte hin, ein Genuß, welcher für eine andere Kraft gehört, durch die Consequenz in sich, einen Verstandesbegriff begründen, welcher durch seine Unwürklichkeit zu einem Kunstwerke mit einem einseitigen Streben wird. Nun sorgte aber die Einbildungskraft in dem Maaße, als sie sich der Realität, kraft des Darstellungsstoffes näherte, durch etwas idealisches in der Darstellung ihre Idealität für das genießende Subjekt zu behalten. Die Speculation dagegen, welche durchgängig nach Realität strebt, hat, wenn sie leer ist, nichts angelegentlicheres zu thun, als den Schein der Realität anzunehmen, um das erkennende Subject für sich als für eine Realität zu gewinnen. Die leere Speculation hat also, grade wie die Poesie das Prädikat des Scheines und der Täuschung; ob mit, oder ohne Bewußtsein des Erfinders ist durchaus gleich. Und wenn man nun nach demjenigen fragt, was diesen Schein der Realität giebt: so ist es nichts anders, als die Realität selbst, die nur bedingt, oder einzeln genommen es ist: mit einem Worte die falsche Erfahrung, das falsche Faktum, welches der leeren Speculation zum Grunde liegt, und das erkennende Subject für sich einnimmt. Dieser letztere Punkt nähert nun das falsche System der Poesie am meisten, in dem die Realität Bilder für die Imagination liefert, und also die Anschaulichkeit gewährt. Da nun eine falsche Speculation durch scheinbare Erfahrung und tropenähn-

liche Darstellung, Individualität erhält: so hindert uns nichts, von jeder Verirrung der Speculation einen poetischen Gebrauch zu machen, und es ist in der That, in den Wissenschaften überhaupt, besonders aber in der Philosophie, außerordentlich ergötzend, manchen philosophischen Laboranten, welcher oft die Dichter sehr haßte, wider seinen Willen zum Poeten werden zu sehen, ja man kann mehrere Systeme wie Gelegenheitsgedichte betrachten, welche bey einer, oder mehreren mißverstandenen Erfahrungen verfertigt worden. Es darf übrigens kaum hinzugesetzt werden, daß in dieser Verwandelung des realen in etwas ideales ein tiefer Sinn liegt, nehmlich ein ewiges Bedürfniß Poesie mit Speculation, welche einst ungetrennt waren, wieder zu vereinigen, ferner, daß die reale Speculation eben dieselbe Poesie hat, wie die leere, nur in der Realität sich unterscheidet, kurz daß ein jedes System in sich etwas poetisches sey.

Da auf diese Art Verstand und Einbildungskraft in ihrem Streben sich gänzlich entgegen stehen, indem diese die Idealität unbedingt, jener die Realität unbedingt erstrebt, und die Imagination nur immer eine bedingte Realität, der Verstand eine bedingte Idealität erreichen will: so müssen die grammatischen Darstellungen sich ebenfalls gegenüberstellen lassen. Wir können demnach folgendes sagen: dem Bilde kommt zu der Schein, dem Begriffe dagegen das Sein. Dieses Sein ist nun nothwendig von dem der Anschauung unterschieden. Das der Anschauung nehmlich ist ein reales, dagegen das des Begriffes ursprünglich ein inneres, ideales, mit einem realen Streben und Glauben an äußere Realität. Das Sein des Begriffes hat nur in

so fern Werth, als außer diesem Begriffe noch ein Object existirt, dem das Sein des Begriffs als ein angeschautes zu kommt. Das Bild schließt etwas, als äußeres Object, vergängliches in sich, der Begriff ist das äußere Object selbst, also etwas währendes; jenes bezweckt eine Täuschung, dieser faßt auf die Wirklichkeit; das Bild hat eigenthümlich das scheinende, scheinbare, die Schönheit; der Begriff, das wahre, währende, die Wahrheit.

Ursprünglich besteht freylich der Begriff aus der aufgefaßten Anschauung, welche sich einmahl auf uns, als ausgedehnter Stoff, und zweytens als Empfindung bezieht. Wenn man nun den Grund dieser Empfindung in den Einzelnheiten des Stoffes sucht; so entstehen uns Merkmale. Daher besteht ein logischer Begriff aus nichts anderm an sich betrachtet, als aus einer Vereinigung von Merkmalen; so daß man eben sowohl sagen kann, diese und diese Anzahl von Merkmalen machen den Begriff A, als auch umgekehrt: A besteht aus dieser Anzahl von Merkmalen. Nun ist der Begriff anfangs von dem Bilde, vielleicht nicht im Zeichen und in der Darstellung, wohl aber in dem Streben gänzlich verschieden. Beym Begriff nehmlich sind die Merkmale nichts mehr als Merkmale; und gemeiniglich wird eines zur Erinnerung an die übrigen, als Zeichen gebraucht, im Bilde aber werden sie als Empfindungen producirend angesehen. Im Begriffe werden sie einzig und allein auf das Erkenntnißvermögen bezogen, im Bilde dagegen auf die empfangende und darstellende Imagination. Die Anzahl der Merkmale eines Begriffs ist, und muß der Natur der Sache nach unbestimmt

seyn, der eine Begriff wird mehr enthalten, als der andere, in dem einem werden sie in einem andern Verhältnisse stehen, als in dem andern. Es werden sich nehmlich hier einige vorfinden, welche Ursachen anderer sind, dort einige, welche weggenommen werden können, ohne die Totalität des Begriffes zu zerstöhren; und was dergleichen logischer Merkmale mehr sind, welche in einem einzelnen Falle die Procedur bestimmen. Allein obgleich die Anzahl der Merkmale eines Begriffes unbestimmt ist; so ist sie doch bestimmbar, und dann erscheint ein jedes Merkmal als Einheit, und ihre Vereinigung als Totalität, folglich als Zahl. Wie nun dies möglich zu machen sey; und was man mit dieser qualitativen Zahlen ausrichten könne, und wie? davon weiter unten, für jetzt wollen wir uns nur die Operation selbst etwas deutlicher machen. a b c d seien Empfindungen, welche ich als Merkmale vereinige; so entsteht ein A, welches also gleich ist a b c d, derselbe Fall ist es mit b c d e f = B, mit b c d g h = C und endlich mit b c d h i k = D. Hier sind nun die Verhältnisse der Einheiten folgendermaßen gegeben: b verhält sich zu A, wie 1 zu 4 gegen B, wie 1 zu 5, eben so gegen C, und endlich gegen D wie 1 zu 6. Nun ist folgende Reflexion möglich D — i k ist = C — g diese Vereinigung von C D heiße O ferner A — a = B — e f. Die Vereinigung von A B heiße N. Folglich besteht N aus b c d und O aus b c d h. Daher ist O — h = N und dies heiße M.

Wenn einmahl diese Verbindung der Begriffe, wir wollen hier nicht entscheiden, angenommen, willkührlich gesetzt, oder bewiesen, nothwendig gemacht ist; so zeigt

sich es möglich, daß ich ein jedes Glied der Reihe in Hinsicht einer Quantität von Merkmalen identisch, setzen kann. Zum Beyspiel M = C, denn M — N = O. O — D = C. Dies heißt nichts anders, als in M ist unter gewissen Bedingungen enthalten C. Die eben gegebene Reihe ist eine analytische; allein es giebt einige der vorigen ganz entgegengesetzte, denn ich kann auch sagen C = M. Dieses letztere ist auf doppelte Art gewiß, einmahl: Wenn M = C so versteht es sich, daß C = M ist, und die Form, in welcher dies dargethan werden kann, ist C + D = O. O + N = M das ist C, ist gewissermaaßen in M enthalten. Dieser Satz ist aber nur gewiß, so fern M nicht nur C sondern alle Glieder der Reihe enthält. Wir wollen die letztere der angegebenen Reihen eine, aber wohlgemerkt, äußere synthetische nennen, und es ist klar, daß die innere synthetische Reihe, die ursprüngliche, die historisch frühere ist, wir mußten erst M auffinden, um die analytische Reihe formiren zu können, und die eben gegebene äußere synthetische ist nur eine bedingte, eine, welche die analytische voraussetzt. — Es ist aber klar, daß M nur ein bedingt letztes Glied der Reihe seyn, und daß diese nach dem angegebenen Princip, bis ins Unendliche fortgesetzt werden könnte. Wo auch in einer solchen Reihe ein solcher bedingter Endpunkt angenommen werden würde, immer würde von ihm aus eine analytische Reihe, nach jedem untergeordneten Punkt, und von jedem untergeordneten, eine äußere synthetische nach dem bedingten Endpunkt möglich seyn. Dieser gegenseitige Zusammenhang bringt eine Identität aller Theile hervor, und macht die Reihe zu einem Ganzen;

und dieses Ganze von Begriffen erhält den Nahmen der formalen Wissenschaft, der bedingte Endpunkt ist das Princip und a. b. c. d. sind die letzten Folgerungen, welche sich nach der Voraussetzung in Anschauung endigen.

Allein wir sagten eben, der Satz C = M sey noch auf eine andere Art gewiß, und dies wurde mit folgender Idee ausgesprochen. a. b. c. d. sind unmittelbar, durch sich selbst, als Anschauungen gewiß, und haben daher einen Inhalt, welchen ich als wahr an sich, ohne weiteren Beweis voraussetzen kann. Wäre nun O N M eben so gewiß, als a. b. c. d., so wäre der Satz C = M sehr leicht bewiesen, oder vielmehr es wäre nichts weiter nöthig, als ein Verweisen an die Empfindung, an die unmittelbare Erkenntniß eines jeden. Allein diese Gewißheit ist nicht dieselbe. Denn wenn ich a. b. c. d. habe, und begreife: so erscheinen sie als gegebene Zahlen, allein die Begriffe N O M sind, der Voraussetzung gemäß, durch meine eigene Thätigkeit producirte Begriffe, sind erschaffene, durch Urtheil und Schluß entstandene Zahlen. Hier erhalte ich demnach plötzlich, statt der Anschauungen und ihres realen Seins, Begriffe mit einem Sein, welches zwar auf Realität Anspruch macht, allein welche ihm nicht nachgewiesen werden kann, mit einen Sein von dem es wenigstens möglich ist, daß es ein poetisches, ein Schein sein könne, und daß ihm also nur eine Scheinrealität zukomme. Sollte nun die Realität von O N M erwiesen werden, so sind nur zwey Wege möglich: Entweder liegt O N M in der Sphäre einer produktiven Anschauung, und dann lassen sich durch

die Erfahrung diese Begriffe real darstellen, und in Anschauungen verwandeln, zum Beyspiel durch Versuche, oder dies ist unmöglich, dann bleibt ein anderer Weg offen. Wenn nehmlich der Weg von a. b. c. d., wie wir gesehen haben, nicht sicher ist, so ist es der von M aus. M aber ist nach der Voraussetzung selbst eine producirte Zahl; aber zugleich Glied einer Reihe, welche wieder von a. b. c. d. aus angesehen nichts als producirte Zahlen enthält. Allein diese Reihe muß doch endlich, muß doch begränzt seyn, und am Ende derselben muß ein etwas stehen, welches wir dermalen eine Zahl nennen wollen, welche die übrigen unter sich enthält, nicht wieder Glied einer Reihe ist, und eben so unmittelbar gewiß sein muß, als a. b. c. d. Diese Anschauung, welche wir x nennen wollen, wäre von a. b. c. d. aus angesehen eine Synthesis aller möglichen Reihen, von sich selbst aber aus gesehen eine Analysis derselben, ich könnte eben so gut sagen x $\doteq$ a. b. c. d. &c. als a. b. c. d. &c. $=$ x. Da dieses x ein absolut letztes der Reihe sein soll: so dürfte es auch nicht weiter bewiesen, sondern müßte nur angeschaut werden, und durch dieses x erhielten zugleich M N O und alle mögliche Mittelglieder Inhalt, und würden gewiß, unter der Bedingung, daß M N O $=$ x bewiesen, daß sie aus dem absolut letzten Gliede deducirt würden. Ja a. b. c. d. &c. könnten nicht nur, sondern müßten sogar aus diesem x bewiesen werden, und erhielten eine doppelte Gewißheit, einmahl durch die unmittelbare Erkenntniß, dann so fern sie nothwendig mit x verknüpft sind, welches ja ebenfalls unmittelbar gewiß ist. Auf diesem Wege erscheint nun die Ver-

knüpfung C = M als etwas höheres, mehr als ein bloßes Spiel, zu welchem wir uns durch die Natur unseres Verstandes, und seine Kraft zu urtheilen, und zu schließen getrieben fühlten, und welches die Erfahrung hier bestättigt, dort widerlegt: sondern es entsteht nothwendig aus diesem Bestreben eine Déduktion des Inhalts und der Form, jener ist nicht mehr unsicher, diese nicht leer; und am Ende verhalten sich beyde wie Grund und Folge, und die eine wird auf das andere reducirt. Es ist klar, daß in dieser Darstellung x als absolute Allheit und Causalität erscheint, und immer werden wir gezwungen uns M N O, als bedingte Allheiten und Causalität zu denken, und aus dieser Nothwendigkeit zu subordniren, alles in der Anschauung enthaltene, als etwas von einem andern abhängige zu setzen, dieses begründende wieder bedingt; und so durch die Natur des Verstandes getrieben, die höchste Bedingung, das x aufzufinden, muß man sich eine Reihe poetischer Fikzionen erklären, zum Beyspiel: die der Dinge an sich, der Monaden, der Homoeomerien; und anderer imaginativer Spiele, welche die reale Wissenschaft, erklärt, berichtigt oder zerstört.

Diejenige Wissenschaft aber, welche sich die Auffindung dieses x zum Zwecke macht, ist die Philosophie im höhern Sinne, und die Nothwendigkeit dieses x ist hier auf dem formalen Wege gefunden worden, auf welchem sie sich eben so sicher muß entdecken lassen, da ja die Form nichts anders ist, als die sinnliche Offenbarung, die Anschauung der Materie. In aller bisherigen Philosophie erschien nun dieses x, als ein durch Aufsteigen mit Urtheil und Schluß gefundenes Produkt,

für dessen Realität man nur aus der Uebereinstimmung mit den formalen Verstandesgesetzen stehen konnte, nicht wie es sein sollte durch Uebereinstimmung mit denselben und der Anschauung. Bald war es die, durch das Princip des Widerspruchs aufgestellte Möglichkeit und Identität des Objects mit sich, bald war es die Annahme eines willkührlich festgesetzten Punktes unter der Rubrik des Gegebenen, sey es im Erkenntnißvermögen, sey es in den außerhalb stehenden Dingen, welche man als x festsetzte; und nur erst in der Wissenschaftslehre erscheint dies x zuerst deutlich als Ich, und wird als Anschauung zum Grunde gelegt. Hier wird auch zuerst der Beweis geführt, daß alle Anschauung nichts weiter sey, als nothwendiger Reflex des Ichs. — Allein selbst diese Wissenschaft, so fern sie eine Existenz erhalten hat, ist in sich und äußerlich formal, nur ist durch ihre Existenz nicht nur der Grund aller Wissenschaften, sondern auch ihre Cohärenz im innern und ihre Form im äußern, und in der Darstellung gerechtfertigt, eine Cohärenz Form und Darstellung, welche die Wissenschaftslehre selbst hat, weil sie Wissenschaft ist.

Aus dem oben auseinandergesetzten, geht nun zuvörderst folgendes hervor. Die Formation der Begriffe geht allemahl von Realität aus, und zu derselben zurück. Und um dies zu können, befreit der Verstand zuerst das reale Object von der ihn begleitenden Nothwendigkeit, es formirt etwas ideales den Begriff. Dieser Begriff aber, diese ideale Existenz ist nicht Zweck, sondern durch ihn wird nur die Möglichkeit einen Verstandes-

standesverknüpfung begründet. Da nun die Verstandesformen nur durch Begriffe möglich, diese aber ein inneres sind: so erhellt, daß die Begriffe freye Vorstellungen sind, in welchen der Verstand seine Form durch Subsumtion der Begriffe aussprechen kann, welche durch Urtheil und Schluß zu Stande gebracht wird. Durch Urtheil und Schluß entstehen nehmlich neue producirte Begriffe, und da die Subordination nicht anders geschehen kann, als in einer völligen Bestimmtheit derselben, und diese in dem Befassen des Niedern unter dem Höhern besteht: so ist klar, daß sich Reihen von Begriffen bilden müssen, welche, von einem Endpunkte aus betrachtet: formale Wissenschaft genannt werden. Diese formale Wissenschaft entsteht durch Verknüpfung des Niedern zum Höhern, allein sie erscheint, so fern sie als vollendet gedacht wird, als ein Höheres dem Niedere untergeordnet sind, sie ist formal nur eine Analysis des Höhern. Dies kann man ausdrücken, der Verstand geht auf das Allgemeine in seiner Darstellungsform, welche die wissenschaftliche heißt, und steigt zu dem Individuellen hinab. — Die eben aufgestellte Ansicht aber, setzt den Verstand mit der Einbildungskraft in eine durchgängige Antithese. Wie beide die Realität verlassen haben, so fühlt sich die Einbildungskraft so abgesondert und frey, daß sie sich hütet mit der Realität zusammenzufallen, die ideale Existenz des Bildes ist der Zweck und statt wie der Verstand ins allgemeine zu steigen, ist das Princip der poetischen Darstellung: Allgemeinheit durch Individualität, statt daß der Verstand: Individualität durch Allgemeinheit sucht. Aus dieser

Darstellung sind die beyden Hauptvorwürfe zu erklären, welche Unwissende, mit den Bestrebungen der Kunst und Wissenschaft unbekannt, gemeiniglich Dichtern und Gelehrten zu machen pflegen, indem sie jenen, die ihren Gegenstand in die Einzelnheiten zerlegen, Weitläufigkeit, diesen, welche ihn unter allgemeine Rubriken bringen, und die Masse von Begriffen in ein Allgemeines, in eine Spitze auslaufen lassen wollen, Spitzfindigkeit zuschreiben.

Der Verstand erstrebt demnach sich selbst überlassen, als formales Vermögen: Begriffe und deren Subsumtion, er will ihre Realität und Inhalt. Allein dieser muß ihm, wenn seine Operationen nicht in eine leere scharfsinnige Poesie ausarten sollen, durch eine andere Kraft gegeben werden. Es ist nehmlich die Vernunft, welche sich des Verstandes bedient, um sich ihrer Totalität nach, durch denselben auszusprechen; nur fordert sie nicht einzelne Begriffe, nicht kleine Reihen, sondern größere, noch einem objectiven, realem Grunde bestimmte. Dies letztere ist nun sehr natürlich, da die Wissenschaft ein Erreichen der Realität zum Zwecke hat. Reflektirt man nun auf diesen realen Grund der Reihen, stellt man diese Gründe nach einem Princip vollständig auf: so lassen sich nachgehends von ihnen die Wissenschaften ableiten, in der oben aufgestellten Reihe ist dies M. Von diesem müßte man nehmlich, als von einem realen Grunde einer größern Reihe ausgehen. Wenn man die Produkte des Verstandes auf diese formelle Art bestimmt, nachdem sie unter Anleitung der Vernunft durch das Anschauungsvermögen mit Objekten versehen waren, dann entstehen

Systeme, Wissenschaften, welche man aber sehr wohl von der systematischen, von der wissenschaftlichen Form unterscheiden muß.

Hier wird es nun möglich uns den hohen Werth der Wissenschaft deutlich zu machen. Es versteht sich nehmlich, daß wir hier nur von der Wissenschaft an sich, als bloßer Speculation sprechen, nicht in so fern, als sie auf irgend eine Art praktisch und nützlich wird. — Die Anschauung ist freylich nichts anders, als ein Produkt unsers eigenen Geistes, allein weil es uns unbewußt erzeugt worden, mit dem Gefühle der Nothwendigkeit auf uns eindringend. Nun hat der Mensch ein ihm eigenthümliches und daher ewiges Bestreben, diese Nothwendigkeit in Freiheit zu verändern. Dies kann aber auf mehrerley Arten geschehen: Einmahl so fern aus dieser äußern Welt, und dem innern Bewußtseyn unserer Freiheit ein Verhältniß entspringt, welches ein geregeltes Handeln auf jene nothwendig macht, wodurch wir diese Nothwendigkeit entweder ertragen oder bekämpfen. In diesem Falle gehört die ganze äußere Welt als Objekt des Handelns vor das Forum der praktischen Vernunft. Zweitens aber kann die Nothwendigkeit der Anschauung in Freiheit verwandelt werden, dadurch: daß man die äußere Welt, als Stoff für die Empfindung betrachtet, realiter aufhebt, und sie nach einem innern Gesetze in einem einzelnen Falle mit Freiheit wieder erschafft. Diese Aufgabe sucht die Kunst zu bewerkstelligen, welche auf diese Art die Harmonie der Empfindungen, welche die gegebene Welt nicht hervorbringen kann, durch eine ideale producirt, indem sie aber die letztere, für die erstere, wenigstens momentan

angesehen wissen will: so bedient sie sich dabey der Täuschung, als eines — im wörtlichen Verstande genommen — Kunstgriffes. Dieses momentane aber, ist etwas dem menschlichen Geiste, welcher eben so sehr nach Dauer und Wahrheit, als nach absoluter Harmonie der Empfindungen, oder Schönheit strebt, zuwider laufendes. Daher ist es nothwendig, daß es neben dem praktischen Vermögen des Menschen und neben der Kunst, ein Gebiet gebe, auf welchem sich nicht wie im ersten Falle Wille und Anschauung gegenseitig bestimmen, oder wie im zweiten, der Wille Anschauung werde, sondern wo die Anschauung dem Willen unterworfen wird. Dieses Feld ist das Gebiet der Wissenschaft, in welcher dieselbe Freiheit herrscht wie in der Kunst, nur daß diese ein vergängliches Bild, jene ewige Begriffe aufstellt. Es ist von diesem Gesichtspunkte aus angesehen, klar: daß Wissenschaft und Kunst als zwei Einseitigkeiten erscheinen, von denen die erstere, Wahrheit ohne Empfindung und deren Harmonie, die letztere Schönheit ohne objective Wahrheit producirt. Man kann sich aus dieser Gegenüberstellung, das wechselseitige Erheben der Künstler und Gelehrten und ihren mißverstandenen Rangstreit erklären und schlichten, man kann den Werth der realen Welt, im Gegensatze aller Wissenschaft und Kunst, die Einschränkung und Vorzüge von beiden, auf das lebhafteste einsehen; und was das wichtigste ist, man kann auf ein Gebiet als nothwendig schließen, in welchem ideale und reale Welt als eines erscheinen, in welchem die Trennung zwischen Begriff und Bild, Kunst und Wissenschaft, Kunstwerk und System aufhören muß, und auf welchem die Anschauung

mit der Freiheit und dem Handeln in die höchste Einheit gestellt wird. Es ist klar, daß unsere Vernunft uns immerfort auf ein solches Gebiet hinweißt, und daß im Grunde, das Leben eines jeden Menschen, es gilt hier gleich, ob mit oder ohne Bewußtseyn, ein Bestreben ist, die Widersprüche in welche er sich unaufhörlich durch seine eigene Natur verwickelt sieht, zu versöhnen, und durch einander auszugleichen, eine Bemühung, welche nur vergleichsweise gelingt, und welche selbst bei dem, welchem sie am besten gelang, den Wunsch nach einer größern Harmonie, nach einer strengern Einheit übrig läßt.

Allein selbst bei dem ängstlichsten Bestreben des Systems nach Wahrheit, bei der sorgfältigsten Bemühung nach Produktion der Individualität aus Allgemeinheit, bleibt dennoch Begriff, Bild und Anschauung durch eine ewige Klufft geschieden, und der Grund davon ist folgender. Die Reihe der Anschauungen um uns her, die Natur, steht auf uns in doppelter Beziehung, einmal als sinnliche Naturen und ein andermal als vernünftige Wesen, sowohl erkennend, als empfindend, als wollend. Beide Strebungen aber sind in den Naturgegenständen durchaus nicht geschieden, die Natur erreicht dies alles durch einen und denselben Gegenstand. Es ist oben erinnert, daß die Imagination in ihren Schöpfungen, daß die Kunst diese Einheit nicht erreichen könne, indem die Bilder gegen die Realität gehalten, ohne Materie und leer wären, allein eben so wenig kann es die Wissenschaft. Ihr Streben geht freilich zunächst auf Auffassung der Materie und demnächst auf eine Ableitung der Form aus derselben, allein da dies durch Begriffe geschieht, so ist alle Wissenschaft gegen die Anschauung

gehalten todt, sie producirt keine Empfindung, weder unmittelbar wie die Anschauung, noch mittelbar wie das Bild. — Alles daher, was oben von der Kunst in Beziehung auf die ewige und unendliche Natur ist behauptet worden, gilt nicht nur von der Wissenschaft an sich, sondern auch in eben dem Grade in Beziehung auf Kunst. Auch die Wissenschaft ist ein Isoliren der Natur, ein Annähern an dieselbe, eine Vorbedeutung, ein Faßlicheres. Die Natur ist stets das höchste, unendliche, der Kunst und Wissenschaft unerreichte, der ewige Maasstab beider, das Regulativ dem beide sich unterordnen müssen.

So wie aber die Imagination nach Produktion einer Anschauung, nach Berührung des Menschen als sinnlicher Natur strebt: so der Verstand nach Produktion eines Begriffs und Berührung des Menschen als geistiges Wesen. Die Kunst geht zunächst auf etwas Aeußeres, die Wissenschaft zunächst auf etwas Inneres. Dieses letztere zeigt das Wort Wissenschaft schon zur Gnüge, das Wissen geht lediglich auf etwas Inneres. Hieraus aber ergiebt sich ein merkwürdiger Unterschied zwischen der Kunst und der Wissenschaft; jene die den Menschen als sinnliche Natur berühren will, kann gar nicht anders ihr Dasein erhalten, als daß sie sich in einem äußern Stoffe, sei dieser nun Ton, Farbe, Form oder Wort abdruckt, nicht um sich mitzutheilen sondern weil es ihrem Wesen nach nothwendig ist sich darzustellen, in engerer Bedeutung aesthetisch zu erscheinen. Allein die Wissenschaft, deren freie Vorstellungen den Menschen lediglich als denkendes Wesen berühren wollen, bedarf dieser

Art der Darstellung nicht, da sie etwas blos Inneres ist, sondern, da sie blos den Menschen als verständiges Wesen angeht, etwas sich blos auf den Verstand beziehendes, verständigendes.

Da aber alle Wissenschaft als ein Verstandesprodukt betrachtet, nur durch und für den Menschen entsteht, da wir uns selbst als höchstes Wesen in der Welt und als Krone und Mittelpunkt des Ganzen setzen: so ist es sehr natürlich: daß wir bei der Wissenschaft uns selbst und unsere eigene Natur als Hauptgegenstand aufstellen. Hier zeigt sich der Grund, warum alles Bilden der Begriffe, sich zuletzt auf ein Auffassen des innern Menschen reduciren muß, und warum diejenigen Wissenschaften, zum Beispiel die Naturlehre, welche Begriffe der äußern Welt behandeln, dennoch denen Zweigen, welche sich unmittelbar auf den Menschen beziehen, den höchsten Platz einräumen. Da nun eine jede Wissenschaft nur durch das Bestimmen einer geschlossenen Reihe von Naturobjecten zum Erkenntnißvermögen besteht: so enthält auch eine jede, eine Allegorie des Verstandes und des Menschen in sich, und es kömmt nur auf das Auge und dessen Schärfe an, um sie zu entdecken.

Allein die Möglichkeit den innern Menschen und seine innern Organe von dem äußern Menschen und der äußern Natur abzusondern, begründet einen Unterschied in den einzelnen Wissenschaften selbst. Entweder die Wissenschaft faßt das Aeußere, faßt Naturobjecte auf, diese Art der Wissenschaften wollen wir ontologische nennen; bei ihnen beweißt das Innere des Menschen sich thätig, ohne daß auf dasselbe reflektirt wird, oder die Wissenschaft faßt dieses Innere selbst auf, dies wird ihr

Object, dies ihre Hauptsache, und diese Classe der Wissenschaften, sei uns erlaubt psychologische zu nennen. Bei jenen sind die sinnlichen Objecte, unter denen der Mensch als Körper begriffen ist, die Hauptsache, das Sein derselben wird aufgestellt: bei diesen sind die innern Organe der Hauptpunkt und die Betrachtung der Thätigkeit derselben. Die Objecte werden entweder gar nicht bezeichnet, oder nur im allgemeinen angedeutet.

Es fällt in die Augen: daß da die Wissenschaft auf etwas lediglich inneres nehmlich auf ein Wissen geht, der eben gemachte Unterschied, welcher in der Kunst allerdings sehr wichtig ist und die Spaltung in bildende und musikalische Künste begründet, keine reale Verschiedenheit veranlaßt, sondern eine unwesentliche Gegenüberstellung der Wissenschaft gegen die Kunst sein würde, wenn sich weiter unten nicht eine Anwendung eben in dieser Hinsicht ergeben würde.

Die innern Organe des Menschen aber sind nur folgende Drei: der Verstand oder das Erkenntnißvermögen, die Einbildungskraft oder das Vermögen Empfindungen und Objecte in sich aufzunehmen, und das Willens- oder Begehrungsvermögen. Mit diesen drei Objecten sind auch zugleich drei Wissenschaften gegeben, welche sich auf sie beziehen, und von denen jede einen formellen und materiellen Theil hat, wo jener die Form, dieser Vermögen, dieser die Objecte derselben im allgemeinen bestimmt. Mit diesen drei Wissenschaften aber, ist der Kreis des psychologischen Wissens geschlossen, indem die drei Momente, welche für den innern Menschen gehören: Das Wahre als ein Resultat des Verstandes, das Schöne als eine Idealität der Objecte und

ihrer Empfindung durch die Einbildungskraft, und das Gute als Produkt der harmonischen Willensregung, nach allen Richtungen und in und durch einander bestimmt und wenn die Wissenschaft selbst wahr und vollständig ist, erschöpft sind. Auch ist es nicht aus der Acht zu lassen, daß diese drei Vermögen sich nach den drei Zeitrichtungen bestimmen, denn der Verstand oder das Erkenntnißvermögen bezieht sich jederzeit auf etwas vergangenes, die Einbildungskraft sei sie produktiv oder repräsentirend oder blos aufnehmend, geht immerdar auf die Gegenwart, und das Begehrungsvermögen endlich auf die Zukunft. Da aber diese drei Vermögen und Organe sich durcheinander bestimmen, einander voraussetzen und begründen: so müssen sie in einem höhern bestimmenden als ihrem Vereinigungspunkte liegen und aus demselben abgeleitet werden.

Diesen innern Organen des Menschen steht die Natur, die Reihe der äußern Objecte entgegen und die Wissenschaften, welche diese auffassen, heißen ontologische. Hier sind wir nun zu etwas Aeußerm gekommen, und hier wird jene Spaltung in psychologische und ontologische Wissenschaften im Gegensatz auf die Kunst ihre Anwendung finden. Denn indem wir uns damit beschäftigen, die möglichen Arten dieser auf äußere Objecte sich beziehenden Wissenschaften zu berechnen und abzutheilen, ist es klar: daß es in dieser Region möglich sein wird einer jeden reinen Kunst, eine Wissenschaft gegenüberzustellen. Zugleich ist deutlich: daß das Gebiet der Wissenschaft um ein beträchtliches größer sei als das der Kunst, indem die zum Genuß und zur Produktion nöthigen Or-

gane, ja die Kunst selbst mit unter die Objecte der Wissenschaft fallen.

Diejenige Wissenschaft, welche der Musik der objectlosen Darstellung des Innern, der Empfindung an sich entgegensteht, ist keine andere als die Arithmetik, denn die Zahl ist nichts als die reine Empfindung in Begriffe gebracht. Da eine jede Zahl ein Correlat haben muß und die allgemeinste Beziehung der Zahlen, der Begriff der Substanz ist: so liegt bei der Aussprechung einer bestimmten Zahl im Hintergrunde der Begriff einer unbestimmten Substanz, und da diese in zwei Relationen steht als ausgedehnter Stoff und als Empfindung, durch welche letztere die Totalität erscheint: so wird durch die Bezeichnung mit der Zahl als einer Einheit, nicht das Mannigfaltige der Ausdehnung sondern die Begränzung und Einheit oder wie es oben genannt wurde, Einerleiheit der Empfindung ausgedrückt. Die bestimmte Zahl drei bezeichnet zum Beispiel die dreimalige Wiederhohlung der Empfindung durch Substanzen oder Objecte. Sollte dies noch nicht deutlich sein, so überlege man folgendes. Nur durch meine Empfindung gewahre ich des Objects, diese ist also das frühere, erste und ich trage sie nach bestimmten Gesetzen in den Raum hinein, ich fasse sie in der Sprache, wie oben gezeigt wurde durch das Adjectiv auf, wie die Ausdehnung durch das Substantiv. Nun erscheint aber dieselbe Empfindung wiederhohlt und folglich dasselbe Object; diese Wiederhohlung der ersten, an welche sich freilich das letztere wesentlich knüpft fasse ich als Einheit auf, es entsteht mir die Zahl, welche daher auch ganz analog in der Sprache adjective Form erhält. Nun verschwindet in

der Musik das Object ganz und die Darstellung wird daher sich einzig auf reine Empfindung einschränken müssen. Die Empfindung aber ist an sich ein gleichförmiges Ganze, in welchem nur dann Theile unterschieden werden können, so fern qualitative Verschiedenheiten da sind. Diese sind aber keine andere als Höhe und Tiefe und Länge und Kürze, welche als Begriffe aufgefaßt, durch Zahlen und nur durch diese ausgesprochen werden können, und daher kommt der arithmetische Theil der Musik, daher ihr Auffassen als Zahlverhältnisse, daher die arithmetischen Kunstwörter der Musik und daher das ganze Notensystem welches orthographisch ist und die Bewegung, das gemeinschaftliche Prädikat des Raumes und der Zeit symbolisch andeutet. Wir werden auf die hier angedeuteten Gegenstände bei der Rhythmik und Metrik weitläuftiger zurück kommen.

Wie aber die Arithmetik sich auf reine Empfindung und reine Zeit bezieht, wie sie das Correlat der Musik für die Wissenschaft ist: so muß es auch ein solches für die Plastik, für den reinen Raum, für die reine Substantialität geben. Die Wissenschaft, welche dieses thut ist die Geometrie und so erschöpfen beide Wissenschaften die reine Substanz für den Verstand, wie Musik und Bildnerei für die Einbildungskraft. Allein wir fanden oben eine dritte reine Kunst, welche allerdings eine plastische Grundlage hatte, mit welcher aber ein musikalisches Streben weit enger verbunden war, nehmlich die Mahlerei. So giebt es nun auch eine dritte ontologische Wissenschaft, welche ein arithmetisches und geometrisches Fundament hat und, die reinen Qualitäten der Materie in sich begreift und von der reinen Mathematik als be-

stätigender Wissenschaft borgen muß; und diese ist keine andere als die Naturlehre, als die Physik. Wie nehmlich die Mahlerei alle Anschauungen, in so fern sie Farbe haben, in ihr Gebiet zieht und darstellt: so betrachtet die Naturwissenschaft das ganze Reich der Anschauungen, in so fern sie Materie haben, als ihr unterworfen und eine jede leiht auf ihrem Felde von dem allgemeinen Substraten der Kunst und der Wissenschaft.

Es ist sehr leicht einzusehen: daß man die hier angedeutete Eintheilung durch eine nähere Bestimmung, welche noch weniger hieher gehört, in Unterarten spalten könne. Auf allen Fall aber, sind bei dieser Eintheilung der Wissenschaften eine Menge Schwierigkeiten übrig, deren einige wir hier erwähnen, und ihre Auflösung andeuten wollen. Zuerst scheinen die ontologischen und psychologischen Wissenschaften gar nicht mit einander zusammen zu hängen, eben so wenig aber die reine Mathematik mit der Physik. Nicht als ob nicht eines das andere und beide sich gegenseitig unterstützten, denn davon ist ja eben gesprochen, sondern die Rede ist, ob und warum nicht eine Wissenschaft da ist, welche wie die Mimik zwischen den plastischen und musikalischen Künsten, so zwischen den ontologischen und psychologischen Wissenschaften oder zwischen der Naturlehre und reiner Mathematik das Mittelglied machte? Allein diese Frage ist aus mehreren Gründen eitel. Zuvörderst sind beide Arten der Wissenschaften auf einer Reihe von Anschauungen gebaut und für die Wissenschaft ist es völlig gleichgültig: ob das Object derselben im Kreise der sinnlichen Anschauung oder der innern liegt, und daher sind die einzelnen Wissenschaften nur Arten von glei-

chem Range, nicht unbedingte Entgegensetzungen. Sodann aber ist eine jede Wissenschaft ein isolirtes System und dieser Umstand schließt jene Verschmelzungen der Wissenschaften durch organische Mittelglieder einzeln dargestellt, aus. Die Natur nehmlich ist ein einziges System, dies für den Verstand aufzufassen ist die Aufgabe der Wissenschaft. Das Auffassen selbst geschieht durch Reihen, so entsteht eine einzelne Wissenschaft, das große, untheilbare Natursystem wird zertheilt und in der Wissenschaft und durch dieselbe isolirt. Durch diese Absonderung wird nun auch dies enge Band nur auf die Wissenschaft selbst beschränkt, alles was außer ihren Gränzen liegt, geht für sie unter; nur wird in ihr allemahl ein Uebergangspunkt merklich sein, durch welchen sie mit einer verwandten Reihe zusammen hängt. Allein dieser Punkt wenn er auch mehreren Wissenschaften gemeinsam ist, bleibt nur immer ein Punkt, denn eine jede hat ihn als zu sich gehörig in ihre Reihe aufgenommen, und nie erhält er eine organische Ausdehnung und eine auch nur momentane Selbstständigkeit. Ein Beispiel mache dies deutlich. Die Naturkörper haben alle Form und hängen durch diese mit der Mathematik zusammen. Form ist beiden Wissenschaften, der Mathematik und Physik, ein gemeinsamer Punkt. Es giebt eine Region in der Natur, in welcher die Formen eine geometrische Regelmäßigkeit haben und also diese Wissenschaften in einem Punkte sich berühren. Allein diese regulairen Formen constituiren nicht etwa ein Gebiet für eine einzelne Wissenschaft, es entsteht nicht etwa hier ein wissenschaftlich gebildeter Organismus, sondern sie lassen nur eine beider Ansichten zu, entweder sie gehören zur Mathe-

matik und dann verschwindet ihre physische Bedeutsamkeit oder man reflektirt auf diese und dann geht jene unter. Anders ist dagegen die Mimik. Die Gebehrde als etwas räumliches, Empfindung ausdrückendes ist ein Mittelglied zwischen Plastik und Musik. Der Punkt in welchem beide sich berühren, ist die Bewegung, allein dieser wird durch die Kunst wirklich organisirt, er wird etwas für sich, etwas Selbstständiges, obgleich nicht in so hohem Grade als die andern Künste. Da also die Wissenschaft ihre Reihen wesentlich begränzt, da sie alles schwankende und schweifende aufhebt: so wird uns hiedurch das Correlat der Mimik in der Region der Wissenschaft erlassen. Zu diesen Gründen füge man den letzten, welcher im vorhergehenden schon liegt: daß alle Wissenschaft ein vollendetes, andere Reihen nur bedingungsweise Bedürfendes sei und also ein Correlat zu der Mimik nie erhalten könne, welche als reiner Tanz der Musik und als Schauspielkunst der Worte nicht entbehren kann.

Einen neuen Einwurf und eine neue Schwierigkeit machen folgende Betrachtungen. Es scheint fast unmöglich zu sein, daß in einer gewissen Region jemals Wissenschaft sein, oder diese wenigstens Vollständigkeit erhalten kann. Denn neben aller Wissenschaft, und neben aller Kunst geht die Natur einher, deren vollständiges Auffassen, sei es einer einzelnen Reihe oder ihrer Ganzheit oder endlich ihrer Individualität nach, durchaus unmöglich ist, weil sie ein Unendliches in sich schließt. — Es sind aber zwei Formen unterscheidbar, in denen sich die Natur offenbart, die eine ist die ruhende, standhaltende, nie sich ändernde noch wechselnde Form des Universums,

welche man durch das Wort Natur im engen Sinn bezeichnet, die körperliche, willenlose Existenz, der Cyclus von unendlich mannigfaltigen, aber engen, rasch wiederkehrenden, sich erneuenden Bedingungen und Veränderungen, welcher mit dem thierischen Leben als seiner höchsten Aeußerung schließt. Die zweite Form der Natur ist die Bewegung, das Streben der Intelligenz in die Unendlichkeit, bald willkührlich, bald unwillkührlich, theils fortgerückt, theils aufgehalten, das Handeln der Vernunft im Universo, welches nur scheinbare Abirrungen und unvollständig geschlossene Cykeln kennt. Man kann jene dauernde Form des Universums und ihre Offenbarung die Natur benennen, das Fortschreiten und Streben der Intelligenz aber: die Geschichte, und nun entsteht die Frage: Wie kann der unendliche Raum welchen die Natur, die unabsehbare Zeit, welche die Geschichte befaßt, jemals zur Wissenschaft, jemals zum System werden, sie, die sich gegen uns als reine Erfahrung, und reine Wahrnehmung verhalten und in sich unendlich und unerschöpflich sind?

Durch das letzte eben angeführte Merkmal scheint es, daß Erfahrung, Natur und Geschichte der bestimmteste Gegensatz der Wissenschaft sind. Denn wenn wir auf die Resultate der höchsten Wissenschaft, der Transcendentalphilosophie einen Blick werfen, so erscheint folgendes: Es wird die Möglichkeit, das Dasein, die Nothwendigkeit einer Natur und einer Geschichte bewiesen, es wird gezeigt, daß beide aus Reihen von Individuen bestehen. Die einzelnen Wissenschaften fassen nun die einzelnen Naturreihen auf, und construiren sie ihrer Materie und Form nach. Nie aber kann einer

Philosophie einfallen, nicht blos die Einzelnheit, sondern auch das einzelne Ding, nicht die Individualität allein, sondern auch das Individuum abzuleiten und zu construiren, sondern die Philosophie schließt mit Erklärung der Nothwendigkeit der Gattung und der Individualität, berührt also nie die Natur, welche, weil sie eine Reihe von Individuen ist, von würklichen, gegenwärtigen, Dingen, deren Ordnung und Grund im Einzelnen ein Unbekanntes, Unerklärbares und also ein Unwissenschaftliches ist, eben da beginnt, wo die Wissenschaft endet. Eben so wird in demjenigen Theil der Transcendentalphilosophie, welcher die Grundlage des praktischen Theils ausmacht, die Norm für die Intelligenz ebenfalls abgeleitet, wie das Handeln überhaupt und das bestimmte, das einzelne Handeln. Die einzelnen Wissenschaften fassen die Handlungsreihen auf und construiren sie, aber die einzelne Handlung abzuleiten, fällt der Philosophie ebenfalls unmöglich, auch sie endet wo die Geschichte beginnt, welche eben eine Reihe individueller Handlungen, einzelner Begebenheiten ist, welche wie die Natur ihr Dasein haben, das man zwar hinterher begreifen, aber nie wissenschaftlich ableiten kann.

Ist daher Wissenschaft und soll sie sein: so darf sie nicht aus der reinen Erfahrung, aus der bloßen Reihe der Wahrnehmungen entspringen, denn in dieser Region liegt kein ordnendes Princip und die auf dem empirischen Wege gefundenen, geben nur mehr oder minder scharfsinnige und zweckmäßige Classificationen, bilden nur Annäherungen an das System. Wissenschaft entsteht nur durch reine Intelligenz, durch einen festen

Punkt

Punkt jenseits der Erfahrung und diesen aufzufinden ist die Aufgabe der Wissenschaftslehre. Mein ist in der Wissenschaft nur dasjenige dessen Gesetz ich kenne, daß aber das Gesetz etwas Inneres sei und da müße entdeckt werden, kann nur ein ganz Unkundiger in der Philosophie bezweifeln.

Folgende Betrachtungen knüpfen sich unmittelbar an das vorige. Jede Thiergattung, jede Pflanzenart u. s. w. hat ihre Geschichte. Es ist ein enger, kurzer Cyclus von Begebenheiten, welche wiederkehren und deren Vollständigkeit die scharfe Beobachtung sich bald zu eigen macht. Die Naturgeschichte ist es, welche diese Veränderungen auffaßt und darstellt. Der Mensch als Naturkörper fällt unter jene Gattungen. Sollte es aber nicht eine Naturgeschichte für ihn als geistiges Wesen geben? Diese besteht aus den Wissenschaften, welche wir mit dem Nahmen der psychologischen bezeichnet haben. Verstand, Gefühl und Sittlichkeit sind von einem gewissen Punkte angesehen, nichts anders als innere Organe mit wenigen bestimmten Verrichtungen welche einen sehr engen Kreis beschreiben, der durch Beobachtung bald aufgefaßt wird; und unsere gewöhnliche Logik, Aesthetik nnd Moral, was sind sie anders als Naturbeschreibungen aus einzelnen Bemerkungen zu einem allenfalls scharfsinnigen Ganzen verbunden, von dem Range der Wissenschaften aber, weil der Punkt der Reihe nicht demonstrirt sondern ganz empirisch aufgefaßt ist, noch weit entfernt. Daß bei alledem in diesen Wissenschaften sich eine Art Vollständigkeit vorfindet, ist aus dem engen Cyclus der Begebenheiten und dem täglichen Gebrauch, welcher auf ein vollständiges Auffassen führt, leichtlich zu begreifen.

Wir finden uns also auf allen Seiten nach einer Wissenschaft hingetrieben, welche den übrigen ihr Licht und ihre Gewißheit giebt, und daß diese die Transcendental-Philosophie sei, wird ein jeder erkennen, zugleich aber offenbart sich deutlich: daß außer der Gränze derselben nur Geschichte, Natur, Erfahrung, kurz das Unwissenschaftliche liegt, welches aber die Intelligenz, indem sie über die Transcendentalphilosophie hinaus geht, in die Wissenschaft zu verwandeln strebt. — Vielleicht wird mancher einen Einwurf aus der reinen Mathematik herzunehmen glauben und von ihr als einer Wissenschaft sprechen, welche durch sich selbst gewiß sei. Allein wenn man sich über das Wort Gewißheit verständigt: so ist dieser Streit bald entschieden. Der Mathematiker, welcher reine Zeit und Raum dunkel anschaut, sich selbst unbewußt seine Axiome darnach bildet und seine Postulate setzt und dann seine Resultate wissenschaftlich zieht, besitzt bedingte Gewißheit, so lange er sich oder ein anderer ihn nicht auffordert seine Principien zu beweisen. Allein dieselbe findet sich in vielen Theilen anderer Wissenschaften ebenfalls. Die Schwerkraft aller, die Elasticität mancher Körper zu leugnen ist noch nie einem Physiker eingefallen und wer darf es verneinen daß auf diese sinnliche Anschauungen hin, eine Reihe gewisser Sätze und Wahrheiten aufgebaut sind, welche aber dennoch nur die Gewißheit einer Hypothese haben. Zu geschweigen daß der Mathematik die Methode fehlt, daß sie dieselbe nur im Einzelnen kennt. Denn ich wäre in der That neugierig den Grund zu vernehmen, warum ein bestimmter Satz da und nicht an einem andern Orte stände, die Leichtigkeit der Demonstration wird man doch

nicht gewilliget sein, als wissenschaftlichen Grund anzugeben und daß die Sätze der Geometrie mit allen zusammenhängen, also jeder aus jedem demonstrirt werden kann, hat man auch eingesehen und an dem pythagoräischen Lehrsatz und dessen vielen Beweisen durch eine Art von Induktion gezeigt.

Wenn aber von dem Range der reinen Mathematik in rein wissenschaftlicher Rücksicht die Rede ist, das heißt: wenn nicht wie hier ein Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst bezweckt wird, so kann der Rang derselben keinesweges zweifelhaft sein. Sie ist eine Wissenschaft, welche auf der Mitte zwischen der reinen Erfahrung und der reinen Speculation steht. Von jener hat sie die Unendlichkeit, von dieser das Stützen auf reiner obgleich sinnlicher Anschauung, ihre Resultate gehen durch die ganze Natur, finden sich in jedem Körper bestätigt und doch sind ihre reinen Formen, die Dreiecke, die Winkel nirgend.

Wenn wir nun auf diese Art scharf unterscheiden zwischen Wissenschaft und Natur und Geschichte wenn wir in der größten Strenge behaupten: daß jene dieser durchaus entgegen gesetzt sein, wenn diese zur Wissenschaft geworden, sie zugleich als Natur oder Geschichte aufgehoben werden, wenn ferner gesagt wurde, daß dennoch, sobald die Gränzen der Transcendentalphilosophie überschritten waren sich das Bedürfniß sogleich hervorthue Natur und Geschichte in Wissenschaft zu verwandeln: fragt sich sehr natürlich wie und in wie fern dies möglich sei? Wir können diese Frage nur in so fern beantworten, als sie uns dem Zwecke, zu welchem die Untersuchung angestellt ist, näher führt.

Die Mathematik des Wissens nehmlich als die Urwissenschaft, welche sich in sich selbst entzündet und schließt und die einzige ist, welche wir bei dem gegenwärtigen Punkte unserer Untersuchungen kennen, endet mit einer Demonstration von dem Dasein und der Nothwendigkeit einer körperlichen Existenz, eines fortstrebenden Geistes und begründet damit den Begriff der Erfahrung, der Natur und der Geschichte. Alles also was diesen als Princip dienen kann, wird hier befaßt, erhält von dort her Gewißheit und der absolute Anfangspunkt einer jeden zu entwerfenden Wissenschaft, ist in jener zu suchen. Wissenschaftliches Eigenthum aus dem Gebiete der Natur und Geschichte wird nur dasjenige, was durch die aus dem absoluten Anfangspunkt abgeleiteten Gesetze erworben wird, und so können zum Beispiel alle psychologischen Wissenschaften zu ächten Wissenschaften werden, wie nicht minder die Mathematik und Physik, oder wie man beides zusammen nennen kann, die Naturwissenschaft. Wenn man nun aber nach den Waffen fragt, mit welchen die Wissenschaft erobert werden muß, so ist die Antwort: durch Produktion der Natur, selbst in der Form ihres Gesetzes. Dies geschieht durch den Versuch, durch eine auf höchste Principien ruhende Frage an die Natur, nicht durch eine unbesonnene und neugierige wie das Probiren ist. Alles demnach was durch den Versuch entdeckt worden, geht auf das Gebiet der Wissenschaft über, denn es ist ja im Grunde nichts weiter als eine Ableitung aus dem höchsten Princip dessen Gewißheit in der höchsten Wissenschaft demonstrirt ist und die demnach überall vorausgesetzt wird. — Anders ist indessen der Fall mit der Geschichte. Diese be-

steht aus einer unendlichen Reihe menschlicher Handlungen, welche in einer unterbrochenen Folge als Ursache und Wirkung zusammenhängen. Sie ist es auch, welche der Wissenschaft diametral entgegensteht, denn die Natur ist wie die Wissenschaft etwas ruhendes und bleibendes; hat diese jene erfaßt, so kann sie nicht mehr entfliehen und kann in jeder Zeit producirt werden. Die Geschichte dagegen ist wandelbar und flieht und was sich von ihr wissenschaftlich auffassen läßt sind nur einzelne, und unvollkommene Reihen. Ferner die Gränze aller Wissenschaft, das ewig unbekannte, nie zu erreichende und zu erklärende, ist das Individuum, das gegenwärtige Ding. In der Geschichte findet sich durchaus das Gegentheil, das vorliegende, das gegenwärtige Faktum ist jederzeit das aus Ursach und Wirkung historisch demonstrabelste; dagegen hat die Geschichte nie einen unbedingten Anfang wie die Wissenschaft, die Reihe von Faktis ist unendlich, und wenn daher die Geschichte der Wissenschaft approximirt werden soll, so muß durch einen Akt der Willkühr ein Volk oder eine Epoche angenommen werden, das heißt eine absolute Ursache, über welche hinaus nicht gefragt werden soll. Das eben geschilderte Verfahren in der Geschichte, geht von der Ansicht aus: daß die Vergangenheit mit ihren Faktis in die Reihe der Natur trete, und sucht sie als solche zur Wissenschaft zu steigern. Wie unbefriedigend der Versuch ausfallen mußte, erhellt aus dem Begriffe der Geschichte selbst, dennoch aber hat es der menschliche Geist gewagt, der Zukunft zu gebieten, und die Geschichte nicht blos in der Vergangenheit aufzufassen, sondern sie wie der Experimentator die Natur zu schaffen und zu produciren. Dies

Bestreben steht zur Geschichte in demselben Verhältniß, wie der Versuch zwischen Wissenschaft und Natur mitten inne trat und es ist die Erziehung welche kühn genug ist, auf diese Art zu würken und die Zukunft zu lenken. Es ist unstreitig, daß der Begrif der Erziehung an sich etwas Großes und Erhabenes ist; denn derjenige, welcher sich dazu berufen glaubt, setzt nicht nur ein ursprüngliches Gute und die Bildsamkeit dazu voraus, sondern glaubt sich auch im Besitz desselben und der Kraft es hervorzubringen. Es gehört hier nicht her die Bedingungen auseinander zu setzen, unter welchen ein solches Bestreben vernünftig erscheint; nur so viel wird auf der Stelle klar, daß weil es auf freie Wesen nothwendig gerichtet ist, es in seinem Erfolge nicht zu berechnen sei, und daher das Geforderte die Geschichte in Wissenschaft zu verwandeln oder sie derselben merklich zu nähern keinesweges leiste.

Wir haben jetzt die Gegenüberstellung zwischen den Verstandesprodukten und denen der Imagination vollendet bis auf das Correlat der Dichtkunst und daher wollen wir dasjenige was hierüber zu sagen ist mit kurzen Worten andeuten. Wir haben oben angegeben, daß der Dichtkunst in der wissenschaftlichen Reihe, die Geschichte entgegenstehe und eine Summe von Merkmalen in denen sie übereinkommen, sind dort angezeigt. Geschichte nehmlich wie die Dichtkunst sind beide unendlich, in beiden ist das Innere des Menschen für die Darstellung die Hauptsache, und die äußern Objecte werden nur als Folge oder Anregung des Innern aufgenommen. Zu diesen Merkmalen setze man nun noch folgende: Wie die Dichtkunst: Mahlerei, Bildnerei und Musik in ihr

weitläuftiges Gebiet einschloß, und also alle Künste in sich begriff, wie sie dadurch die plastischen mit den musikalischen vereinigte: so erfaßt die Geschichte die psychologischen und ontologischen Wissenschaften, ja selbst die Wissenschaft der Wissenschaft, als Fakta einer unendlichen Zeitreihe, und stellt sie auf als Naturerscheinungen, als Organisationen einzelner Menschen, oder ganzer Geschlechter.

Darin aber, daß die Geschichte auf etwas Gegebenes und Reales sich bezieht, daß sie auf Wahrheit und Erfahrung geht, daß sie von dem menschlichen Geiste aufgefaßt, dargestellt und geordnet sein muß, liegt die Berechtigung sie der Kunst als Etwas wissenschaftliches und nicht als Natur entgegen zu stellen. Allein in diesen engen Gränzen, daß sie die Wissenschaft in ihr Gebiet herabzieht, gleichsam zur Rache, weil die Wissenschaft sie in das ihrige hinauf heben wollte, bleibt die Geschichte nicht stehen, sondern die Erscheinungen der Kunst, die Fortschreitungen und Veränderungen der Natur gehören zu dem Felde auf welchem sie sich bewegt, so wie die Wissenschaft damit endete, daß sie sich selbst zu ihrem eigenen Objecte machte und eine Wissenschaft der Wissenschaft bildete: so schließt die Geschichte damit, daß sie ihr eigener Gegenstand wird, wodurch eine Geschichte der Geschichte entsteht, so daß sie der vollständigste, gleichsam parodirende Gegensatz zu der Spitze der wissenschaftlichen Reihe wird. Aus diesem Gesichtspunkte angesehen, erscheint die Geschichte als das Element in welches sich alles auflöst; Kunst, Wissenschaft und Natur, scheinen nur die Materialien zu liefern, zu diesem Universo des menschlichen Geistes, denn die Ge-

schichte scheint für den Geist gerade das zu sein, was die gesammte äußere Welt für uns als in der Sinnenwelt auftretend ist, und wie diese uns die Quelle von Anschauungen wird, in denen wir nur eine dunkle Regel wahrnehmen: so wird jene die Quelle von Begriffen, deren wissenschaftliche Ordnung aber andern Kräften des menschlichen Geistes überlassen bleibt. Aus unserer Ansicht der Geschichte aber, verbreitet sich zugleich ein Licht über die möglichen Methoden dieselbe zu behandeln, welche wir hier anführen wollen, ohne über ihren Rang und Werth, der für einen andern Ort gehört, zu entscheiden. Die Geschichte ist dem Menschen die innere Welt, sie ist ihm die Natur. Wird sie als solche aufgefaßt und behandelt, so entsteht eine bloße vollständige Aufeinanderfolge von Faktis und dies ist die Darstellungsart und der Sinn der Chronik. Man kann die Geschichte aber auch als Wissenschaft behandeln, dann verknüpfen sich die Begebenheiten nach dem Gesetze der Causalität, und es entsteht pragmatische Geschichte, oder endlich die Fakta der Geschichte werden in den Zusammenhang als Kunst gedacht, die Geschichte wird mit Kunstsinn angesehen und aufgefaßt und diese Gattung derselben wird darstellend genannt.

Mit dem Begriff der Geschichte ist die Gegenüberstellung der Kunst und Wissenschaft in der That vollständig geschlossen und wir könnten sogleich dem Gegenstande dieses Buches näher treten, wenn es nicht an einem Mittelgliede gebräche, durch welches die imaginativen Darstellungen mit denen des Verstandes, durch welchen die Kunst mit der Wissenschaft vereiniget und verknüpft würde. Daß ein solches Mittelglied, so fern

in der Auffindung eines derselben die Rede von Sprachdarstellung wäre, das gegenwärtige Buch mit dem vorhergehenden und beide gewißermaaßen mit dem künftigen verknüpfen werde, ergiebt sich aus seiner künstlichen, wissenschaftlichen und musikalischen Natur, welche ihm als Poesie, Wissenschaft und Ton zukommt. Wir wollen zuvörderst die Grundsätze aufstellen, nach denen wir jene Mittelglieder aufzusuchen haben werden. Alle Kunst geht auf ein Ideales, alle Wissenschaft auf ein Reales, beides soll in der Darstellung zusammenfallen. Allein hier entsteht sogleich folgende nicht geringe Schwierigkeit: Wenn der Gegenstand real ist, aber mit einem idealen Streben; so gehört er unbedingt der Kunst an, und seine Realität ist keine andere als das Streben nach Produktion der Anschauung. Ist aber der Gegenstand ideal mit einem realen Streben: so muß er unbedingt wissenschaftlich gefaßt werden und seine Idealität ist nichts als die vorläufige Aufhebung der Realität, mit dem Zwecke der Rückkehr zu derselben. Auf diesem Wege wäre also durchaus keine Vereinigung der Realität der Wissenschaft und Idealität der Kunst zu erhalten. Wenn aber ein Gegenstand, oder eine Reihe derselben aufzufinden wäre, an welchen jene Realität und Idealität gleichsam könnten befestigt werden, wo nach Belieben jene oder diese Ansicht aufgefaßt werden könnte: so schiene die Aufgabe allerdings gelößt zu sein. Diese Art der Gegenstände gehören jedoch einzig der Natur an, und wäre also in der Reihe derselben zu suchen, denn sie sind ja die einzigen, welche an sich indifferent, jene doppelte Ansicht zulassen, dabei aber noch das Eigenthümliche behalten, daß sie neben der Auffassung durch

Verstand und Imagination oder wie wir oben sprachen, durch freie Vorstellungen, eine Beziehung als Bedürfnisse befriedigend und auf uns als reinsinnliche Naturen würkend zulassen. Die Vereinigung jener Realität und Idealität muß also an Objecten der Natur dem Bedürfnisse dienend geschehen. Da aber die Realität und Idealität der Wissenschaft und Kunst freie Produkte sind: so kann nicht das erste, beste dem Bedürfnisse dienende Naturprodukt diese Vereinigung an sich annehmen, sondern nur solche, welche durch das Bedürfniß gedrängt wir gleichsam der Natur abgekämpft haben, also jene künstliche Natur dem Bedürfnisse dienend, welche wir gleichsam über die rohe, vorgefundene hingebaut als die Kleidung, künstlich zubereitete Speisen u. s. w. Die eben genannten Dinge aber, könnten allerdings zur Verknüpfung der Wissenschaft dienen, indem an ihnen sich ein Theil der Naturwissenschaft, zum Beispiel die Chemie zu äußern vermögte, wenn nicht an demselben Gegenstande sich die Idealität der Kunst offenbaren sollte. Es hat aber die Kunst zu ihrem Gebiete nur den Ton, die Form und die Farbe, und dadurch ist die Region genau bestimmt in denen wir diese Vereinigung zwischen Wissenschaft und Kunst antreffen müssen: In künstlich gebildeten Gegenständen dem Bedürfnisse dienend, und sich dem Auge, dem tastenden Gefühl, oder dem Ohre offenbarend. — Diese künstliche Natur aber, welche über der rohen gebaut ist und zu welcher diese jener nur den Stoff lieferte, ist ein Produkt des Menschen und in dieser künstlichen selbst, muß er sich wieder seinen zwei Richtungen nach aussprechen und abdrucken, es muß also in dieser für das Bedürfniß producirten Natur,

eine Region geben, welche der Mensch als Vernunft gebildet und eine andere, welche er durch sinnliches Bedürfniß getrieben sich formirt hat; die Vereinigung aber, welche wir suchen, wird in beiden Sphären liegen, nur werden in der letzten die Einschränkungen, welche die Kunst fordert, ihren Plaz behaupten. Die erste dieser Sphären, die der innere Mensch, welche die Vernunft in Beziehung auf das Bedürfniß sich bildet, ist die der Geselligkeit, zu welcher sowohl die Familie als der Staat und zwar der letztere vorzüglich gehören; zu der zweiten aber gehören alle jene künstliche Produktionen, welche durch und für die Geselligkeit möglich und nothwendig werden. Hier wird nun deutlich, daß die Sphäre der Geselligkeit, in der Kunst den musikalischen Darstellungen, in der Wissenschaft den psychologischen Gattungen derselben gegenübersteht und daß denen künstlichen Produktionen des geselligen Lebens, die ontologischen Wissenschaften und plastischen Künste entgegengesetzt sind.

Nach diesen vorläufigen Bestimmungen und Beschränkungen, kann eine Deduzion im Einzelnen durchaus nicht schwer fallen, und wir stellen daher sogleich die plastischen Künste und ontologischen Wissenschaften gegenüber und suchen ihre Vereinigung in den künstlichen Produktionen des geselligen Lebens; wir machen mit Bildnerei und Geometrie den Anfang. In der Bildnerei ist die Form die Hauptsache, die Farbe aber, (denn die Materie kommt nur als mechanisch zweckmäßig oder nicht in Betrachtung) wird Nebensache, derselbe Fall ist es bei der Geometrie, der Wissenschaft der reinen Formen. Die höchste Produktion des bedürftigen geselligen Lebens ist, was die Form betrifft, die Woh-

nung, und daher einen sich im Gebäude Geometrie und Bildnerei, und die Architektur ist es welche beide verknüpft. In einer Kunstlehre muß die Aehnlichkeit der Bildnerei und Geometrie in Hinsicht der Produktionen des geselligen Lebens noch durch die Massen hindurch verfolgt auf Geschirre, Geräthschaften u. s. w. ausgedehnt und gegenüber gestellt werden, wo sich bewundernswürdige Aehnlichkeiten finden lassen, welche wir aber hier übergehen. Die zweite plastische Kunst ist die Mahlerei, welcher in den ontologischen Wissenschaften die Naturwissenschaft entgegensteht. Jene rechnet zu ihrem Gebiet Form und Farbe, Licht und Schatten und deren Harmonie und die anschaulichen Gegenstände aller Naturreiche vom Stilleben an bis zum historischen Gemählde: diese betrachtet die Materie der ganzen Natur und rechnet sie als sich unterthänig. Derjenige Natur-Gegenstand des geselligen Lebens, welcher künstlich producirt wird um den Reiz der Farben, des Lichtes und des Schattens hervorzubringen, zu welchem Endzweck alle Naturreiche aufgeboten werden, ist: der Garten. Hier wird gleichsam mit der Natur gemahlt. Daher die Blumenmassen, die Baumparthien, die Abstufungen des Grün, die Springbrunnen, die Wasserfälle, die geschnittenen Hecken, die Berge und Felsstücke, die fremdartigen Thiere, die Grotten u. s. w. Auch diese Kunst hat eine Reihe Abstufungen, Unterarten und Nebenzweige, deren Auflösung hier nicht hergehört. Die dritte reine Kunst ist die Musik, welcher die Wissenschaft der Arithmetik entgegensteht. Diese Kunst aber hat in der Region, von welcher wir sprechen, kein Correlat, denn sie drückt rein die Empfindung aus, und ihr Wesen besteht eben darin, daß sie das äußere Object durch-

aus aufhebt und fallen läßt, in der Sphäre aber von welcher hier die Rede, wird nicht nur ein Gegenstand, sondern auch mit der vollsten Realität gefordert und daher tritt sie einzeln nie in das bedürftige Leben ein. Die Mimik dagegen welche, wie oben gezeigt ist, eine unselbstständige Kunst, kann dies in der Verbindung mit der Musik allerdings, dann äußert sie sich als Tanz und da beide die Empfindungen ausdrücken: so stellen sie die höchsten und poetischen Momente des realen Lebens auf, als die gesellige Freude und Liebe, Muth und Kriegeslust, oder endlich Heiligkeit und Religion. Mit diesem Tanze aber darf der dramatische, welcher alle jene Gattungen in sich enthält, nicht vermischt werden; er ist eine reine Kunst und als solche idealisirt er jene Arten, die in der Realität in der kunstmäßigen Reinheit selten oder nie angetroffen werden, indem der äußere Zweck die Stimmung zu erhalten wichtiger ist, als der innere kunstmäßige sie auszudrücken. — Es bleibt nun noch übrig das reale Correlat der Dichtkunst und Geschichte aufzusuchen. Die Dichtkunst ist theils dadurch daß sie auf Produktion einer bestimmten Empfindung ausgeht und diese unter andern durch den Ton, oder schärfer durch Sylbenmaaß und Vers hervor zu bringen strebt, eine musikalische Kunst, plastisch aber, so fern sie in die Darstellung äußre Objecte aufnimmt. Die Geschichte geht auf Wahrheit und Realität im edlen Sinne des Worts, ist durch ihre Reflexion auf den innern Menschen zu den psychologischen Wissenschaften, und durch die Auffassung der äußern Gegenstände als anregend oder producirt, zu den ontologischen zu zählen. Beide endlich sind Sprachdarstellungen, beide umfassen die Welt und

haben eine unendliche Sphäre; was nur geschieht, kann Gegenstand der Geschichte sein, und was Object der Geschichte ist, kann es für die Dichtkunst werden. Daraus folgt, daß das gesuchte Correlat folgende Eigenschaften haben müsse: Es sei eine Sprachdarstellung und umfasse das gesellige Leben und Bedürfniß wie jene die Welt, es gehe auf Wahrheit, und dabei auf Produktion einer bestimmten Empfindung durch Auffassung von äußern Objecten, es sei musikalisch und plastisch. Das gesuchte Mittelglied ist die Rhetorik in der weitesten Bedeutung des Wortes, nicht bloß einschließend jene gerichtliche und politische, welche durch die Verfassung allein herbeigeführt ward, sondern die religiöse, eben so wichtige mit begreifend. Die Redekunst ist Sprachdarstellung und arbeitet in ihren Produkten immerdar auf eine einzelne, durchaus bestimmte Empfindung hin, sie bedient sich dazu des musikalischen Theils der Sprache der Rhythmik und der Periodik, sie ist aber zugleich plastisch indem sie Fakta in ihre Darstellung aufnimmt, sie strebt bestimmt nach Wahrheit und Realität, und der feinste Sophist selbst, muß in seinen Reden Wahrheit zu wollen scheinen, sie schließt sich unmittelbar an die großen Momente und Bedürfnisse des geselligen Lebens an, an die Anklage und Vertheidigung der Bürger, an das Lob der Todten, an die Empfehlung und Abrathung der Gesetze und Beschlüsse, an die Ermunterung zur Tapferkeit, und die Erweckung zur Religiosität.

Und nun haben wir die Verknüpfung zwischen den Gegenständen dieses und des vorigen Buches bis auf einen unten zu erläuternden Punkt durchaus vollendet, die Künste den Wissenschaften verbunden und ihre

Verknüpfung mit der Realität und dem geselligen Leben ist bewiesen und befestigt. Mit folgenden Anmerkungen gehen wir zum Hauptgegenstande dieses Buches zurück. Wenn wir in Aufsuchung der Vereinigung zwischen Kunst und Wissenschaft in der Realität die Durchdringungspunkte im geselligen Leben angeben; so versteht es sich wohl von selbst: daß wir nur von den glänzenden, dem Poetischen sich nähernden Erscheinungen der Realität zu reden hatten, wir wollten die Poesie des Lebens und ihre Verknüpfung mit Kunst und Wissenschaft darstellen. Gebäude, Garten, Rede, Tanz und vielleicht das nationelle Schauspiel sind die höchsten Momente wo diese Durchdringungspunkte eintreten. Von den einseitigen Anwendungen der Wissenschaft oder der Kunst, konnte und durfte nicht die Rede sein. Eben so wenig aber von den Unterarten der Architektur, der Gärten, der Rhetorik und der Orchestik und ihre Spaltung bis in unbedeutende Theile des geselligen Lebens, wo sie durch ihre kleinliche Anwendung nur selten Aufmerksamkeit verdienen, wie man den Ameisen, welche jener griechische Bildhauer mit ängstlicher Sorgfalt der Natur nachbildete, nur einen halben Blick neben den Meisterstücken des griechischen Meißels schenken würde. Allerdings aber ließen sich in der eben vollendeten Ansicht noch weit schärfere Umrisse und strengere Linien ziehen, welches an einem andern Orte geschehen wird, hier aber nur gegen unsern Zweck sein würde. Wem aber auch die jetzige Ausführung schon zu episodisch und weitläuftig erscheint, der bedenkt nicht: daß bei einem Systeme, welches man aufstellt nichts so wichtig ist, als die Kenntniß von der Lage der einzelnen Gegenstände, von denen die Rede ist, zu

einander, theils auch von dem Verhältnisse der nächsten Nachbarn. Dies ist der Grund warum wir neben den Sprachdarstellungen, die Begriffe von den plastischen und musikalischen Künsten und den ihnen entgegenstehenden Wissenschaften und Verknüpfungen in der Realität mit in die Darstellung gezogen haben. Hiezu kommt daß wir im Folgenden den Begriff der Prosa und ihrer reinen Gattungen zu entwickeln haben, und wie wenig dies ohne mehrere hier eben dargestellte Begriffe möglich gewesen wäre, wird sich daselbst zeigen.

Wir kehren nach dieser scheinbaren Abschweifung zu dem Hauptpunkte unserer Untersuchung, zur Sprache zurück, und da muß unsere erste Beschäftigung die Beantwortung folgender Frage sein: Welche Art der Darstellung wird die Wissenschaft, welche in dem Verstande sich organisirt, erhalten? Wird der Darstellungsstoff eben so wandelbar sein wie bei den Künsten? Und wenn dies nicht sein sollte, wenn die Wissenschaften nur eine einzige, allen gemeinsame Darstellungsform hätten, welches ist der Grund dieses Umstandes? Endlich wenn die Sprache die einzige und allgemeine Art der Darstellung für die Wissenschaft sein sollte, wie ist dies aus der Natur derselben, des Verstandes und der Sprache zu erklären?

Um diese Frage vollständig zu beantworten, um die Principien der Verstandes-Darstellung und dadurch diese aufzufinden, müssen wir unsere Untersuchung an den oben aufgestellten Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen anknüpfen. Es wurde nehmlich dort bemerkt, daß die Wissenschaft den Menschen nicht wie die Kunst als sinnliches Wesen, sondern als geistiges berühren wolle, daß sie sich deswegen so viel

als möglich von der Realität entferne, und sich zunächst und unmittelbar an den Verstand wende, wie die Kunst an die Imagination. Daraus würde folgen, daß: wenn die Wissenschaft sich darstellte, dies der ausgezeichnete Charakter dieser Darstellung wäre, daß sie gerade der der Einbildungskraft entgegenstände, und sich also so viel als möglich in derselben der Realität enthielte, um dadurch diesen Charakter der Wissenschaft auszusprechen. Wenn aber der Verstand und die Imagination sich so durchaus entgegenstehen, wie wir oben gesehen und also auch ihre Darstellung: so würde schon hieraus vorläufig folgen, daß die Wissenschaften nur eine Darstellungsform haben könnten, aus dem Grunde weil die Kunst mehrere hat. Ganz klar aber wird dies durch folgende Betrachtung. Die volle Realität offenbart sich in einer Reihe von Formen, welche man mit dem Ausdruck der Sinnlichkeit zusammengefaßt hat und tritt in allen diesen Beziehungen in die Imagination. Wenn nun Produkte davon in der Einbildungskraft entstehen, welche eine Kunstdarstellung zulassen und diese in die Aeußerlichkeit treten: so ist es natürlich, daß für dies Zurücktreten in die Realität, eben so viel Wege möglich sind als für das Hineindringen und daher entstehen die verschiedenen Formen der Kunst. Der Verstand dagegen erhält seine Objecte einzig und allein durch Imagination, in welche sie als ideale Realität eingetreten sind. Dies ist der einzige Weg, auf welchem er seine Begriffe bilden kann, und hier, wo sie ihre specifique Verschiedenheit verlieren, wo sie eine innere Einheit und Gleichartigkeit erlangt haben, werden sie von ihm aufgefaßt und geordnet. Nun soll der Verstand seine Be-

griffe als Produkte darstellen, das heißt: sie sollen nicht wieder durch die Imagination in die Realität treten, denn alsdann fielen sie ja mit den Darstellungen der Kunst zusammen, sondern ganz unmittelbar sollen sie aus dem Verstande in die Darstellung übergehen. Diese muß aber nothwendig die Einheit des Auffassens, welche der Charakter des Verstandes ist, mit darstellen, und so entsteht in der Darstellung der verschiedenartigsten Wissenschaften eine Einerleiheit, durch welche eigentlich nichts, als die Verständigkeit des Dargestellten ausgedrückt wird. Man erinnere sich hierbei, daß wir schon bei der Imagination etwas ähnliches kennen lernten, dies war nehmlich die Warnung, welche in jedem Kunstwerke lag, es nicht mit der rohen Realität zu vermengen, als Einerleiheit der Farbe bey der Plastik, das eigene Licht bei der Mahlerey, die Dichtersprache bei der Poesie. So wie dieses Ausdrücken der Idealität dort das Produkt als imaginatives charakterisirte: so drückt hier die Einerleiheit der Darstellung, die Einheit und den Verstand aus. Daß übrigens in die allgemeine Darstellungsform der Wissenschaften noch eine bestimmtere Andeutung der Classe kommt, in welche die Wissenschaft gehört, ist natürlich, und wird sich weiter unten entwickeln.

Allein dies bestimmt nur noch die Darstellungsform ganz im allgemeinen: dasselbe Material wird die Wissenschaft darstellen, dies und nichts anders folgt aus dem obigen. Die nächste Untersuchung muß uns auf das Material selbst führen, bei dem dies möglich ist. Die Verstandes-Darstellung soll zuvörderst die Verrichtungen und das Eigenthümliche des Verstandes dar-

stellen; nun aber besteht dieses, wie an andern Orten unsers Werkes weitläuftiger gezeigt worden, zuvörderst in einem Auffassen der Umrisse des realen oder idealen Bildes; dadurch entsteht in dem Verstande Succession. Die Wissenschaften jeder Art bestehen also aus successiven Reihen, das Darstellungsmaterial muß demnach successiv sein, welches den Grundzug desselben ausmacht. Der Verstand ferner ordnet diese Successionen, bald indem er sie coordinirt, bald indem er sie unterordnet. Diese Coordination aber kann selbst nur successiv sein, da sie nur sich aus der Succession bilden kann, als welche die Grundoperation des Verstandes ist, und so wäre demnach um Begriffe darzustellen, eine successive Darstellungsform nöthig, welche einer successiven Coordination und Subordination fähig wäre. Ferner der Begriff ist etwas ideales, aus der Realität entsprungen, aber sich von ihr entfernend, mit dem Streben zu ihr zurück zu kehren; daß die Darstellung dasselbe müsse ausdrücken können, versteht sich durch sich selbst.

Wir können aber die Verstandes-Darstellung noch genauer charakterisiren, wenn wir sie mit der imaginativen vergleichen und beide einander entgegensetzen. Der Charakter der Kunst-Darstellung bestand darin, daß das Dargestellte in der Darstellung würklich enthalten war, daß sie Realität wirklich in sich trug, daß sie die Sache selbst war, daß sie nachahmte, und dadurch sich den Weg in die Imagination bahnte. Das Gegentheil muß bey dem, der Imagination ganz entgegenstrebenden Verstande eintreten: alles Imaginative muß aus der Darstellung desselben entfernt werden, die Realität derselben muß sich in Idealität wandeln, für die Nachah-

mung muß die Andeutung, für die Sache selbst das Zeichen derselben erscheinen.

Um einem möglichen Einwurf zuvorzukommen, wollen wir hier nur nur folgende Anmerkung einschieben. Man vergesse ja nicht, daß wir hier von freien Darstellungen reden, und wenn wir den Charakter der Verstandes-Darstellung zum Theil in der reinen Bezeichnung setzen und ihr damit alle Selbstständigkeit entziehen: so glaube man ja nicht, daß ihre Existenz aus dem Bedürfnisse der Mittheilung solle erklärt und gerechtfertigt werden. Im Gegentheil bleibt es unsre Meinung, daß derjenige, welcher Wissenschaft darstellt, dies eben so unbekümmert um einen äussern Zweck thun müsse, als der Künstler. Das Prädikat der Mittheilung ist hier, eben so wie bei den Künsten, nicht Grund der Darstellung, sondern Folge, und die Verständlichkeit derselben resultirt aus dem allgemein menschlichen Streben.

Fassen wir zusammen, was wir über die Darstellung der Wissenschaft ausgemacht haben, so enthält dies folgende Ideen: die Wissenschaft ist lediglich ein Inneres, worauf schon die Ableitung von dem Wort Wissen führt, und ihre innere Form ist die des Verstandes, dessen Inhalt Begriffe sind. Ein Begriff besteht aber nur aus einem Umriß, aus einem Einschließen einer Region, aus einem Begränzen. Die Eigenthümlichkeit des Verstandes besteht theils darin, daß es zu ihm nur einen einzigen Weg durch die Imagination giebt, theils daß er nur successiv auffassen, und demnächst das Aufgefaßte, coordiniren und subordiniren kann. Als seine Produktionen darstellend tritt er freilich unmittelbar in die Realität ein, aber als Gegensatz der

imaginativen Darstellung, und so folgt für den Charakter der Darstellung des Verstandes folgendes: Jede braucht um sich auszusprechen einen und denselben Stoff, die Elemente desselben müssen einzelne Begränzungen sein, welche aber zu successiven Reihen sich verbinden, sich einzeln und reihenweis coordiniren und subordiniren können. Uebrigens besteht die Darstellung in einer Entfernung alles imaginativen Stoffes, und in einer reinen Bezeichnung, welche zwar eine Realität haben, aber dennoch sich von derselben entfernen muß.

Bei der Aufsuchung des Darstellungsmaterials wollen wir zuerst von dem Grundcharakter der wissenschaftlichen Darstellung, von der Succession ausgehen. Succession finden wir aber im Tone, und dieser scheint sich besonders wenn er von dem Menschen producirt wird, in vielen andern Hinsichten vortrefflich zu passen. Neben der Succession nehmlich, drückt er auch noch ganz bestimmt das Innere aus, welches die Wissenschaft ja auch ist, dabei ist er durchaus unselbstständig, wie die wissenschaftliche Darstellung es sein soll. Allein von vielen andern Seiten scheint er sich zu der gesuchten Darstellung durchaus nicht zu qualificiren, denn ob es gleich Reihen von Tönen wie von Begriffen giebt, und ob sich gleich in denselben successive Coordinationen allenfalls denken lassen: so ist doch durch Töne keine Subsumtion hervorzubringen. Dabei drückt der Ton keine Begriffe, sondern reine Empfindung aus und ahmt diese nach. Dieses letztere findet sich nicht allein bei dem Tone, wie er in der Musik erscheint, sondern auch oft bey den Tönen in der Sprache. Endlich ist ja in dem Tone kein Umriß zu bilden, und so scheint

scheint es, als wenn die Wissenschaft sich durchaus nicht in dem Material des Tons darstellen könnte. Unter einer Bedingung jedoch, würde dies dennoch möglich sein, denn wenn sich dem Tone die übrigen Eigenschaften der wissenschaftlichen Darstellung mittheilen ließen: so dürfte nur auf ihn, als solchen, nicht reflectirt werden, er würde nicht als nachahmend, sondern nur als Inneres, Unselbstständiges, Succession ausdrückendes, in Betrachtung kommen, und es käme nur darauf an, dem Tone Sphären zu geben, und dies geschieht durch die Artikulation. Durch sie erhält der Ton die Fähigkeit, ein bestimmtes Object darzustellen, und dadurch wird wieder eine Subordination möglich gemacht, indem nun der Verstand seine Objecte an die articulirten Töne knüpft, und diese wie jene ordnet.

Wir wollen aus dem eben auseinander gesetzten einige Resultate ziehen. Darstellung durch Sprache wäre also das nothwendige Darstellungsmaterial der Wissenschaft, aber Sprache ohne alle Rücksicht auf ihren musikalischen Theil, mit steter Reflexion auf den plastischen und bedeutsamen. Durch diese Absonderung wird aller imaginative Stoff der Sprache entzogen, und die Zeichen derselben gehen dadurch plötzlich von nachahmenden zu willkührlichen über, welches die Freyheit des Verstandes, seine Begriffe willkührlich nach seinem Zwecke zu mischen, sehr schön darstellt. Demnach wird die wissenschaftliche Sprachdarstellung nach musikalischen Grundsätzen beynahe gar nicht geordnet erscheinen, nur in denen Theilen, welche nach der Poesie hinneigen oder hingearbeitet sind, als der Geschichte und der Rede, wird die musikalische Rücksicht bestimmter eintreten, bis

sie in der Poesie in der vollsten Klarheit sich darstellt. Uebrigens ist das Bestreben nach willkührlichen Zeichen in der Darstellung der höhern Wissenschaften so groß, daß diese sich am liebsten und bequemsten in Schriftzeichen verkörpern und mehr oder weniger ein Streben nach den imaginationslosesten Zeichen, den algebraischen äußern. Mehreres hierüber wird weiter unten vorkommen.

Da wir oben noch ein nothwendiges Erforderniß der wissenschaftlichen Darstellung angegeben haben, hier aber die Sprachdarstellung ohne Reflexion auf den musikalischen Theil der Sprache, als Darstellung des Verstandes stempeln, so wollen wir zeigen: daß jenes Prädikat in der Sprachdarstellung liege. Es ward nehmlich behauptet, daß die wissenschaftliche Darstellung von etwas realem ausgehen, in die Realität treten, und dann zum realen zurückkehren müsse. Dieses reale aber ist die würkliche Sprache. Schon durch die Aufhebung der Rücksicht auf den musikalischen Theil derselben und der dadurch bewirkten Verwandlung der nachahmenden in willkührliche Formen und reine Bezeichnung entsteht eine Art Idealität, welche aber, weil sie nie die Sprachanalogie verläßt, in den Gränzen der Sprachrealität bleibt. Doch dies ist nur ein einzelnes Beispiel, dessen Wirklichkeit wir sogleich beweisen können, im Verfolge dieses Buches werden wir überall ein ähnliches Streben, allein weit kühnere und bestimmtere Schritte zur Erreichung desselben gewahr werden.

Wir haben oben behauptet, daß die wissenschaftliche Darstellung eine freie sei, folglich nicht für Individuum, Nationen und Zeitalter producirt, sondern für

die Menschheit überhaupt, und hiermit kommt ihr auch eine allgemeine Verständlichkeit zu. Diesem scheint die wissenschaftliche Darstellung gänzlich zu widersprechen, da sie sich zuvörderst der articulirten Töne bedient, welche an sich schon in einem geringen Grade nachahmend, folglich nie allgemein verständlich sind, sodann diesen noch allen Nachahmungs = Stoff nimmt, sie also in conventionelle Zeichen verwandelt, und die individuelle Sprache dadurch noch mehr individualisirt, sie sogar einem Theile der Zeitgenossen unverständlich macht, und sich so an eine einzelne Nation, an ein Zeitalter, ja an eine kleine Zahl von Individuen schließt. Die Antwort, die auf eine ähnliche Frage, welche oben in Hinsicht der Dichtkunst aufgeworfen, gegeben ward, paßt auch hier, nur muß sie mit einigen Modificationen versehen werden.

Das Innere des Menschen nehmlich, in welches alles was Wissenschaft heißt, sich verwandelt ist wechselnd und eine unendliche Größe. Die Wissenschaft des Individuums, so groß sie auch sein mag, ist daher immer nur ein Punkt in einer unendlichen Reihe durch das Vorhergehende und das Nachfolgende bedingt, sie gehört mit einem Worte zur Geschichte. Die Darstellungsform der Wissenschaft muß daher auch diesen Charakter derselben, dieses Bedingte und Wechselnde der Bildung durch etwas Bedingtes und Wechselndes ausdrücken. Ferner spricht ein jedes wissenschaftliche Produkt eine bestimmte Bildung, und dadurch eine bestimmte Zeit aus, welches auch auf das Wechselnde der Darstellung mit übergehen muß. Nun ist aber der articulirte Ton das Darstellungsmaterial der Wissenschaft und die

Bedingung der Verständlichkeit ist an eine bestimmte Reihe von Articulationen geknüpft, daher muß und soll die Wissenschaft in einer individuellen Sprache darstellen. Ja man kann hier noch einen Schritt weiter gehen. Die Sprache drückt nicht blos den Bildungspunkt einer Nation, eines Zeitalters, des Dichters oder des Gelehrten überhaupt, oder in diesem einzelnen Fache aus, sondern auch des einzelnen in diesem einzelnen Fache, und alles dies stellt die individuelle Sprache in der Anschauung eines einzelnen Werkes auf. Was also von dem Studio der poetischen Kunstwerke oben gesagt wurde, paßt auch auf die wissenschaftlichen Darstellungen.

Zwei Anmerkungen seien uns hier erlaubt. Zuerst: Was dem Dichter die poetische Sprache ist, dasselbe ist für den Gelehrten die Kunstsprache, deren Sinn und Regeln wir also zu entwickeln haben werden. Dichtersprache und Kunstwort, beide isoliren und schränken auf eine gewisse Classe ein, allein sie sind wesentliche Folgen aus dem Begriffe der Wissenschaft und Kunst. Ferner diese Einschränkung und diesen Mangel an allgemeiner Verständlichkeit, welcher bei allen Produkten der Wissenschaft und bei denen der Dichtkunst eintritt, streben beide, obgleich auf entgegengesetzte Art, wieder zu entfernen. Die einzelnen Mittel dazu werden wir bei der Wissenschaft in diesem, bei der Dichtkunst im folgenden Buche kennen lernen. Folgendes allgemeine stehe indessen hier. Die Dichtkunst sucht durch Rhythmus, Sylbenmaaß und Reim, mit einem Worte durch Erhebung der Sprache zur Musik, ihre conventionellen Zeichen in nachahmende zu verwandeln, die Wissenschaft dagegen versucht dasselbe dadurch, daß sie die Summe der Zeichen so

viel möglich vermindert, die Bedeutung der ersten Reihe zwar willkührlich annimmt, aber sie sodann in den Subordinationen causal verknüpft. Geschähe diese, nur die Form des Verstandes ausdrückende Verknüpfung, musikalisch, oder welches die Wissenschaft oft vorzieht, orthographisch, so ist das Streben nach allgemeiner Verständlichkeit durch consequente reine Bezeichnung einleuchtend, und die Mittel im einzelnen müssen aufgesucht und ihre Zweckmäßigkeit geprüft werden.

Wenn Reihen von Vorstellungen, deren Streben unmittelbar auf Sein, Wahrheit, Realität geht, durch die Sprache dargestellt werden, so erhält diese Sprachdarstellung den Namen der Prosa. Diese Erklärung kannten schon die Alten, und nur aus Mißverstand hat man sie in neuern Zeiten nicht gelten lassen, sondern das Wesen der Prosa in abgeleiteten Prädikaten, zum Beispiel der Abwesenheit des Sylbenmaaßes, u. s. w. gesucht. Folgende Erläuterungen sind theils des Vorhergehenden, theils des Folgenden wegen nothwendig. Die Sprachdarstellung, welche aus Bedürfniß entsprang, welche das Prädikat der Mittheilung als Zweck in sich schloß, die Sprache des gemeinen, geselligen Lebens ist nothwendig Prosa, nur daß hier das Wort Prosa einen andern Sinn hat, sich einzig auf die Form der Darstellung bezieht, als dort oben, wo wir es ableiteten, und es Sprachdarstellung freier, nach Realität strebender Darstellungen war. Diese Prosa ist die künstliche, von welcher wir reden, und deren reine Arten wir ableiten müssen. Es könnte jedoch wohl der Fall eintreten, daß der Künstler in der Realität, welche die Prosa erstrebt und darstellt, Schönheit und Idea-

lität entdeckte, demnach die Realität als Schönheit auffaßte und darstellte, und dadurch eine Reihe neuer Kunstwerke bildete. Dies würde eine prosaische Poesie, oder poetische Prosa hervorbringen, bei welchen Worten wir uns aber hüten müssen, an diejenige alberne Sprachdarstellung zu denken, welche man in den neuesten Zeiten so genannt hat. Aus der obengegebenen Erklärung der Prosa folgt übrigens die der formalen Poesie von selbst: Reihen von Vorstellungen, deren Streben unmittelbar auf Schein und Idealität geht, werden, wenn sie durch die Sprache dargestellt werden, Poesie genannt.

Allein durch unsere Bemühungen hat sich unvermerkt ein neuer Gesichtspunkt und eine neue Gegenüberstellung gebildet, und diese sind folgende. Oben wurde der Inhalt der Künste dem Inhalte der Wissenschaften entgegengesetzt, und was aus dieser Gegenüberstellung folgte, sich aus derselben ableiten ließ, wurde erinnert: hier aber, wo die wissenschaftliche Darstellung nothwendig als Sprachdarstellung demonstrirt ist, bildet sich ein formaler Gegensatz der Prosa nnd Poesie als Sprachdarstellungen überhaupt. Der Sinn dieser Entgegensetzung ist: daß es wesentlich so viele Arten der reinen Prosa geben müsse, als es Arten der reinen Poesie giebt, nnd die Methode, jene aufzufinden, würde theils durch die unbedingteste Antithese dieser, sodann aber und zwar vorzüglich durch die Eintheilung der Wissenschaften, welche wir oben vorgetragen, begründet.

Um jedoch das Folgende von allen Seiten zu befestigen, tragen wir noch folgende Anmerkungen vor. Wir sprachen oben von der Begründung der Wissen-

schaften durch eine einzige in sich selbst begründete und vollendete Wissenschaft des Wissens, wir redeten von der Erwerbung für die Wissenschaft im Felde der Erfahrung durch Versuch und Erziehung, allein wir haben noch nicht von der Vollendung und dem Schlusse der Wissenschaften selbst gesprochen. Die Vollendung, von welcher wir hier sprechen, ist nicht der wissenschaftliche Zusammenhang der einzelnen Theile, sondern die Vollständigkeit der zum Grunde liegenden Reihe, und in so fern wird sogleich klar: daß manche Reihen endliche, andere aber unendliche sind. Diejenigen Wissenschaften, deren Reihen endlich sind, können vollendete, völlig geendete heißen. Diese werden, die andern aber sind nur willkührlich begränzt, und jenseits ihrer Begränzung dauert die Reihe, welche ihnen zum Grunde liegt, noch fort. Zu den vollendeten Wissenschaften gehört zuvörderst diejenige, welche das Wissen selbst zum Objekt hat, indem diese nur dadurch etwas ist, daß sie die Natur des Wissens erschöpft, ferner die psychologischen Wissenschaften, weil diese einen sehr leicht übersehbaren Cyclus von Thatsachen und organischen Verrichtungen haben, sodann die Mathematik, das ist die reine, indem die Prädikate der reinen Zahl und Ausdehnung, so fern sie methodisch aufgesucht werden, gewiß erschöpfbar sind. Allein nie kann die Naturwissenschaft und Geschichte, deren Streben auf das Auffassen und Darstellen einer unendlichen Reihe geht, geschlossen, sondern sie muß ins Unendliche erweitert werden.

Dennoch unterscheidet sich die Naturwissenschaft von der Geschichte noch dadurch, daß sie, wie alle übrigen, die Geschichte allein ausgenommen, formal werden

kann, das ist nach dem obigen: sie kann sich durch synthetische und analytische Reihen von einem Endpunkte ausgehend darstellen, und dies begründet einen Unterschied der Wissenschaften in formale und formlose, zu welchen letztern die Geschichte allein und alles gehört, was in historischer Form dargestellt wird. Es ist gewiß keinem unbekannt, daß man dieses Umstandes wegen die Geschichte aus der Reihe der Wissenschaften hie und da ausgestrichen und ihr einen andern Platz angewiesen hat. Wir müssen sie unter den oben angegebenen Einschränkungen mit unter die Reihe aufnehmen, indem sie eine prosaische Sprachdarstellung ist, doch begründet ihre Natur einen merkwürdigen Unterschied in der Darstellung, indem das Princip der formalen Wissenschaften Consequenz, das der Geschichte aber Willkühr in der Sprachdarstellung ist, denn bey jenen soll und kann auch durch die Sprache die Form bezeichnet werden, welches bei der Geschichte unmöglich ist.

Wenn wir nach diesen Begriffen die reinen Arten der Prosa aufsuchen, so finden wir alles von allen Seiten beygründet. Die erste Gattung kann keine andere sein, als die philosophische, das heißt hier diejenige Prosa, durch welche die formalen Wissenschaften dargestellt werden, und welche die Form derselben darstellt. Daß diese, so fern sie reine Bezeichnung ist, vorzüglich in denen Wissenschaften sich finden müsse, welche als geschlossen, derselben am fähigsten sind, und unter den geschlossenen an der vollendetsten an der Wissenschaft des Wissens, ist unmittelbar klar. — Was die Wissenschaft des Wissens innerlich ist, wird die reine Mathematik äußerlich, sie ist die sinnliche Anschauung jener,

und bezieht sich auch auf reine Anschauungen, welche unter der Bedingung der Methode vollständig können dargestellt werden. Hieraus folgt, daß die Sprachdarstellung der Mathematik mit der Wissenschaft des Wissens gleichen Rang haben müsse. Endlich gehören hieher die psychologischen und ontologischen Wissenschaften, welche, wenn sie formal sind, dieselbe Darstellung als jene, wo nicht erhalten haben, dennoch erhalten könnten.

Wenn wir nun aufsuchen, welche Gattung der Poesie dieser Art der Prosa diametral entgegen steht, so ergiebt sich, daß dieses die lyrische sein müsse, und der absolute Gegensatz beider ist außerordentlich auffallend. So wie die lyrische Poesie durch Darstellung der Empfindungen zur subjectivesten und individuellsten wird: so ist die Philosophie unter den Wissenschaften am objectivesten und allgemeinsten. Wie der lyrische Dichter der willkührlichste, heftigste und hingerissenste ist: so erscheint der Philosoph als der gebundenste, besonnenste und kälteste Untersucher, und dies leitet uns zu der Aufsuchung der allgemeinen Prädikate der philosophischen Sprachdarstellung.

Hierbei bemerke man, daß der Verstand von dem Allgemeinen zum Besondern, die Einbildungskraft von dem Individuellen zum Universellen aufsteigt, wir auch diesen durchgängigen Gegensatz beider Kräfte, in unsere Darstellung mit aufnehmen mußten, und wie wir in dem vierten Buche mit den untersten Sprachelementen der Dichtkunst die Untersuchung begannen: so gehen wir hier von den höchsten Principien aus, ohne deswegen die Gegenüberstellung aus den Augen zu verlieren, web-

che wir im Gegentheil bis auf die kleinsten Schattirungen verfolgen werden.

Das Princip der philosophischen Prosa muß in der reinsten Wissenschaft liegen, aber in einer, welche zugleich, da die Prosa Darstellung ist, in der Sphäre der sinnlichen Anschauung liegt. Eine solche ist die reine Mathematik, nnd da kann es denn nicht lange zweifelhaft bleiben, daß diejenige Wissenschaft derselben, welche das rein Innere darstellt, und daher das Wissen am besten symbolisirt in Hinsicht ihrer Zeichen das Ideal der philosophischen Darstellung abgeben müsse. Diese ist nun die Arithmetik, und die noch über sie hinausgehende Algebra, deren Zeichen willkührlich sind, noch weniger imaginativen Stoff enthalten, da sie auf keine bestimmte Größe hindeuten, und so hätten wir das höchste Princip der philosophischen Sprachdarstellung gefunden: sie soll algebraisch oder arithmetisch sein. Hier bedenke man aber, daß die Zeichen dieser Gattung sehr von Imaginationsstoff entbunden sind, daß sie selbst das Ohr nicht fassen, behalten und ordnen kann, und man wird zugleich den Grund der orthographischen Darstellung, welche durch das Räumliche die Zeichen versinnlichen will, ohne durch sie zu zerstreuen, gefunden haben. Daher ist philosophische Prosa, so fern sich in ihr kein, im engern Sinn darstellendes Element einmischt, nothwendig Sprachdarstellung durch Schrift, Streben zu willkührlich mathematischer Mahlerei. Hier erinnere man sich wieder, daß wir immer den Verstand als Tendenz zur Zahl betrachtet haben, und es wird auffallend und bestätigend zugleich sein, daß er hier,

wo er strebt sich auszusprechen, die Darstellung auf dem Felde der Arithmetik sucht.

Da die arithmetischen und algebraischen Formen, so fern sie gesprochen werden, successiv sind: so kann über ihre Zweckmäßigkeit zur Darstellung der Succession die Frage nicht sein, und wir haben nur auf die Möglichkeit der Darstellung der Coordination nnd Subordination zu sehen, da die formalen Wissenschaften aus analytischen Reihen bestehen. Allein auch dies hat keine Schwierigkeit, denn wenn der Begriff x bezeichnet ist durch a und in sich hält, die Subsumtionen y und z, welche durch b und c dargestellt werden: so wird z in folgender Formel als dem x subsummirt erscheinen a—b, so wie a—c darstellen würde y dem z subsummirt. Daß eine solche Sprache annoch für keine einzige formale Wissenschaft existirt, kann keinen Einwurf machen, genug daß wir ihre Möglichkeit begreifen, und daß die Bedingungen ihrer Existenz angegeben sind.

Allein die Wissenschaft als eine Reihe betrachtet, geht aus von einem absoluten Endpunkt, und sie selbst ist formal nichts anders, als die Analysis desselben. Dies kann in der wissenschaftlichen Darstellung nicht anders, als durch ein willkührliches Bezeichnen ausgedrückt werden. Die Analysis des Zeichens aber, wird durch dessen Wiederkehr mit andern Bestimmungen dargestellt. Dies setzt als Prädikat der philosophischen Darstellung die Consequenz der Bezeichnung fest und zwar in doppelter Beziehung: Einmahl, daß dasselbe Zeichen durch die ganze wissenschaftliche Reihe dasselbe bedeute, und zweitens, daß seine partielle Identität mit der ersten willkührlichen Bezeichnung, sein Verhältniß als eine

Subsum-

Subsumtion so fort eine. Vergleichen wir nun dieses Alles mit der lyrischen Darstellung, als dem absoluten Gegensatze: so finden wir zwar in derselben ebenfalls eine Willkühr, allein diese Freiheit ist nicht wie hier beschränkt, sondern sie erstreckt sich durch das ganze Gedicht, der lyrische Dichter kann in jedem Momente sich nach den innern Regeln seiner Kunst, nach allen Seiten hin verbreiten, der Philosoph kann dies nicht, und dies kommt von seiner Gebundenheit an die reale Anschauung, oder an die Wahrheit. Derselbe Fall ist es mit der Sprachdarstellung. Der lyrische Dichter kann sie in jedem Moment von ihrer höchsten Kühnheit, bis zur verständlichsten Simplicität degradiren, der Philosoph verspielt diese Willkühr mit der ersten aufgestellten Sprachformel, aus welcher so fort alle andere nothwendig folgen.

Diese eben aufgestellte Ansicht aber ist durchaus idealisch, sie gründet sich auf absolute Freiheit der Bezeichnung, und ist nur unter der Bedingung derselben möglich. Wir aber reden hier von Sprachdarstellungen, folglich denken wir uns den Philosophen in einer individuellen Sprache darstellend, und durch dieselbe, da ihre Sprachzeichen schon eine bestimmte Bedeutung haben, beschränkt, und an der absoluten Freiheit der Bezeichnung gehindert. Da nun aber alles formale Philosophiren, so fern es festgehalten werden soll, nach der eben entworfenen idealen Bezeichnung hinstrebt: so wird dadurch die Sprache unter den Händen der Philosophen zu einer Approximation an diese Bezeichnung und dies wird von nun an der Hauptpunkt unserer Untersuchungen werden. Wir können es aber nicht genug einschärfen, daß

die eigentliche Wissenschaft sich auf einer Reihe von Anschauungen gründet, wir aber davon sorgfältig die Form der Wissenschaft, in welcher sie aus analytischen Reihen besteht, unterscheiden müssen, und daß wir hier von der Form dieser Form, welche sich nothwendig durch Sprache darstellen muß, reden.

Nach dieser Warnung gehen wir zum Hauptpunkte zurück. Der Philosoph strebt nach absolut willkührlicher, arithmetischen Zeichen ähnlicher, consequenter, subsummirender Bezeichnung, und nähert die individuelle Sprache, in welcher er darstellt, derselben durch dies Bestreben. Er wird demnach die individuelle Sprache zum Theil verwandeln. Dies aber kann nicht anders als durch eine Reihe von Operationen geschehen, welche den Uebergang von der individuellen Sprache zu der des Philosophen machen und diese sind es, welche wir aufzusuchen und ihrem grammatischen Gehalte nach, darzustellen haben. Ein Beispiel mache die Sache deutlich. In der individuellen Sprache hat das Wort: Sinnlichkeit theils mehrere, theils eine vage Bedeutung. Nun liegt in der Reihe von Philosophemen eine Anschauung, welche wegen ihrer Aehnlichkeit im Ganzen mit dem, was die individuelle Sprache Sinnlichkeit nennt, von dem Philosophen mit diesem Worte bezeichnet wird. Wie fängt es nun der Philosoph an, daß bei seinem Gebrauche des Worts, man nicht an diese oder jene Bedeutung der individuellen Sprache, sondern an die von ihm gehabte Anschauung denkt? Diese Verwandlung geschieht durch die Definition; durch diese wird nehmlich in der philosophischen Reihe dieses Einzelnen, und wenn er vollständig angeschaut und richtig

definirt hat, für alle Ewigkeit, das Wort: Sinnlichkeit fixirt, um es nach den Gesetzen der philosophischen Prosa zu brauchen.

Nach der eben gegebenen Erläuterung und dem angeführten Beispiele aber, dürfte leicht jemand denken, daß das folgende nichts anders als die Logik enthalten werde. Diesem ist ungefähr dasselbe zu sagen, was demjenigen zu erwiedern wäre, welcher in dem vorigen Buche, eine Poetik oder Rhetorik zu finden geglaubt hätte. Allerdings wird die künftige Untersuchung die Logik streifen, allein nur in so fern, als die Denkformen zwischen den Anschauungen und Sprachformen in der Mitte stehen. Die Logik nehmlich will lehren aus den Anschauungen philosophische Begriffe schaffen, sie giebt die Mittel und Wege an, wie analytische und synthetische Reihen in Hinsicht ihrer formalen Richtigkeit entstehen, sie lehrt, wie formale Wissenschaft zu bilden. Die folgende Untersuchung hat darin allerdings Aehnlichkeit mit der Logik, daß sie den Verstand wie diese isolirt betrachtet, allein sie setzt die Begriffe als schon gebildet voraus, und betrachtet sie nur in so weit, als sie sich durch Sprache darstellen. Eben so werden die analytisch-syntherischen Reihen als schon entstanden angesehen, und auf ihre Richtigkeit nicht weiter geachtet, sondern nur darauf, wie sie in der Sprache sich ausdrücken können. Die formale Wissenschaft wird immer als existirend vorausgesetzt, und die Sprachdarstellung ist das einzige, wovon Notiz genommen wird. Da aber die genaueste Relation zwischen Begriff und Wort ist: so müssen die Operationen, durch welche in der Logik richtige Begriffe entstehen sollen, in der Spra-

che zu Formeln philosophischer Sprachbildung werden, und in so fern kommen sie als philosophische Sprachfiguren in Betrachtung. Wir zeigen dies an dem obigen Beispiele. Die Logik betrachtet die Definition als ein Mittel zur Produktion eines richtigen Begriffes, und giebt zu dem Endzwecke eine Menge Regeln. Um die Richtigkeit des Begriffs sowohl, als um diese Regeln, läßt die Sprache sich unbekümmert, ihr ist Definition einzig und allein eine Formel zur Produktion eines Wortes, welches dem Ideal der philosophischen Bezeichnung sich nähert. Sie ist ihr das philosophische Synonym, die Umschreibung für den Verstand, die Verstandes-Zahl. Die Möglichkeit der Definition gnügt der Sprachlehre, sie wirklich bilden lehrt die Logik, die individuelle giebt die Anschauung, und so können wir die künftige Unterſuchung kurz dadurch bestimmen: daß sie die Möglichkeit formale Wissenschaft durch die Sprache darzustellen, und die Uebersetzung der logischen Formen in philosophische Sprachfiguren lehrt. — Uebrigens erhellt aus allem, daß die philosophische Sprache die eigentliche, wahre Sprache sey, daß sie selbst aber über sich hinaus ein Streben habe, weil sie sich nicht Gnüge leisten, sich nicht erfüllen, sich nicht in eine consequente Bezeichnung verwandeln kann. Dieses Streben ist das Streben nach allgemeiner Verständlichkeit, und auf diesem Punkte standen diejenigen, welche eine universale, sei es Schrift- oder Gehörs-Sprache suchten. Wir haben die Ideen einer allgemeinen Sprache als Uebergang zur allgemeinen Sprachlehre am Schlusse des ersten Buches geprüft. Es erscheint die Idee in in dem Sinne, wie wir sie dort aufstellten, allerdings

unmöglich, aber nach nnd nach haben wir eine Reihe von Beschränkungen kennen gelernt, welche eine Region abschneiden, innerhalb welcher allerdings sich eine ähnliche Sprache denken läßt. Es ist nehmlich nicht mehr die Rede von einer poetischen, sondern wissenschaftlichen Bezeichnung, nicht mehr von Gehörs-, sondern orthographischen Zeichen, nicht mehr von Aufstellung aller wissenschaftlichen Darstellung, sondern nur der formalen. Unter diesen Bedingungen läßt es sich denken, daß eine ganz geschlossene Wissenschaft, nachdem sie für ihre Anschauungen eine Reihe Chiffern als Zeichen der Begriffe willkührlich bestimmt, und nachdem sie eine zweite Reihe für die formale Darstellung festgesetzt hat, die Coordination und Subsumtion der Begriffe auf einem kleinen Raume in algebraischen Formeln darstellen kann. Daß solche Zeichen über die Gränzen der einzelnen Wissenschaft hinaus keine Bedeutung und nur eine bedingte Verständlichkeit durch eine individuelle Sprache haben, ist sehr leicht einzusehen, so wie daß sie unter der Bedingung der richtigen und vollständigen Auffassung der Anschauung gelten, und mit dem Beweise des Gegentheils sich in eine subjective Darstellung verwandeln und den Werth einer consequenten poetischen Verstandesansicht und Darstellung erhalten.

Nachdem wir auf diese Weise den Begriff der philosophischen Prosa und ihre Gegenüberstellung mit der lyrischen Poesie begründet haben, verlassen wir dieselbe, um ihre Elemente, von denen wir eben in dem Vorhergehenden gesprochen haben, aufzusuchen. Die Frage nehmlich, welche wir jetzt zu beantworten streben, ist: Welches sind die Mittel, durch welche der Philosoph die

Sprachzeichen einer individuellen Nation zu Sprachdarstellungen seiner Anschauungen und Bezeichnungen seiner Begriffe erhebt? Folgendes wird uns den Weg dahin erleichtern. Der Verstand geht auf Begriffe, welchen Anschauungen, seien diese nun sinnlicher oder intellectueller Art, correspondiren. Auf dieses letztere aber, welches über den Inhalt oder die Leerheit der Begriffe entscheidet, wird hier, wo von Darstellung formaler Wissenschaft die Rede ist, gar nicht reflektirt, nur so viel läßt sich aus diesem letztem Merkmale bestimmen: daß da die Anschauung etwas Selbstständiges ist, der Begriff als deren Zeichen, als Substanz, die Sprachdarstellung als Correlat des Begriffs, als Substantiv sich äußern müsse, weil in der sinnlichen Sphäre das Substantiv, in der Verstandessphäre die Substanz das Symbol des Selbstständigen ausdrücken. Der Begriff aber in der weitern Bedeutung des Worts ist nichts als das Befassen einer Menge von Merkmalen unter einen Punkt, und da diese als Einheiten jenes, als in sich schließende Vielheit angesehen werden können: so ist er etwas zahlähnliches, und der Verstand überhaupt eine Tendenz zur Zahl. Für den Verstand ist also ein Begriff um so vollkommner, je zahlähnlicher er ist, nnd da nun der Begriff von der Zahl sich durch die unbestimmte Anzahl der Einheiten unterscheidet, so folgt, daß durch eine Verwandlung derselben in bestimmte, welches durch unten zu betrachtende Operationen geschieht, der Begriff zur Zahl und die Thätigkeit des Verstandes zum Rechnen wird. — Nun sahen wir aber, daß der Verstand aus Reihen bestehe: da nun zu der kleinsten Reihe drei Begriffe gehören, zwei coordinirte

und ein subsummirender, von welchen die ersten die Succession bilden, so folgt, daß wir hier nicht, so wie im vorigen Buche bey dem einzelnen Begriffe stehen bleiben können, sondern daß wir jeden einzelnen Begriff in Beziehung auf die Reihe, also subsummirt oder subsummirend ansehen müssen. Wenn wir daher eine Verstandesformel suchen, welche dieses alles vollständig ausdrückt, so würde sie a+b=c lauten, und wenn wir nach den Grundsätzen der philosophischen Bezeichnung diese ausdrückten, so könnte diese so ausfallen: a3+a4=a7. In jener Formel, welche wir, da wir hier noch von dem Innern, den Begriffen, reden, zum Grunde legen wollen, wäre in der That enthalten, was wir durch das ganze Buch als Streben des Verstandes dargestellt haben, denn a und b drückt eine Succession aus, welche durch das + zusammengefaßt, coordinirt wird, und durch c als Subordination erscheint. Diese Reihe trägt daher den ganzeu Charakter der formalen Wissenschaft an sich, sie ist von a und b aus angesehen, synthetisch, von c aus analytisch. Der Verstand geht also durch + zum = und zum — denn dieses ist c, und hier erhellt schon vorläufig, daß diejenige logische Form, welche den Verstand am reinsten abspiegelt, keine andere als die Division ist, denn diese kann nach allen eben angegebenen Momenten und Direktionen angesehen werden. Unsere Bemühung müßte also im Folgenden darauf gerichtet sein, auf diejenigen Operationen des Verstandes zu reflektiren, welche auf- und absteigend jenes +, =, und — hervorbringen. Wir haben aber oben als Streben des Verstandes das Allgemeine, folglich die synthetische, als die ursprüngliche und historisch-

frühere Reihe angegeben, und daraus folgt: daß wir unsere Aufmerksamkeit vorzüglich auf c oder dem — richten müssen, weil die analytische Reihe nur eine Folge der Produktion jener ersten ist, und so kann man den Verstand als ein Streben nach einem Minus ansehen.

Wenn wir das eben Auseinandergesetzte in die grammatische Sphäre übertragen, so zeigt sich: daß da der Verstand von der Realität zur Idealität übergeht, a und b die Realität oder Individualität in der Bezeichnung ausdrückt, welche grammaticalisch das Nomen proprium ist, c aber die Idealität und Allgemeinheit, welche sich grammatisch durch das Nomen appellativum darstellt. Grammatisch wäre also der Verstand ein Streben nach dem Nomine appellativo, welches er durch Zusammenfassen des Propriums zu Stande brächte. Die Rede kann übrigens nur von Substantiven sein, weil der Verstand Substantialität erstrebt. Da sich aber c gegen ein d verhalten kann, wie a zu c, so folgt: daß c wieder als + oder Nomen proprium gegen das d oder Appellativ erscheinen könne, welche Aufsuchung so lange fortgesetzt werden kann, bis sie durch die Vernunft begränzt wird. Die höchste Wissenschaft muß demnach das höchste Appellativ erstreben, und darum die Nomina propria in sich schließen, wie die Kunst durch das Nomen proprium die Appellativa in sich schloß. Schon hier offenbart sich von neuen jene ganz bestimmte Gegenüberstellung zwischen Einbildungskraft und Verstand, indem jene ein + dieser ein — erstrebt, eben daher läßt sich auch ihre absolute Identität beweisen. Denn jenes — wäre gar nicht, ohne Beziehung auf ein + wie das letztere keine Bedeutung ohne

das erstere hätte, es muß daher eine Sphäre geben, wo beide als ein = erscheinen, deren Aufsuchung und Darstellnng aber jetzt nicht unser Geschäft ist. Wie wir uns aber im vorigen Buche bewahrt haben, daß die daselbst aufgestellte, grammatische Formel für die Einbildungskraft, nicht auf das Wesen der Dichtknnst, sondern nur auf ihre Erscheinung als Sprachdarstellung zu beziehen sei: so müssen wir es auch mit dieser grammatischen Verstandesformel ebenfalls thun, sie soll nur das äussere Correlat des Begriffes sein, und als solches gelten.

Was aber die Aufsuchung der Verstandesfiguren betrifft, so könnte leicht jemand denken, daß in dem vorigen Buche, da das gegenwärtige nur eine Gegenüberstellung desselben sein solle, auch die Methode der Darstellung gegeben worden. Allein so richtig dies ist, und so gewiß es zu Stande gebracht werden könnte: so ziehen wir es dennoch vor, ein jedes Buch, als ein einzelnes Ganze zu betrachten, und von seinem ihm eigenthümlichen Princip aus zu construiren. Da wir nun bei jeder Verstandesfigur die ihr entgegenstehende, imaginative angeben, nnd diejenigen derselben, welche kein philosophisches Correlat haben, nennen wollen: so ist klar, daß eigentlich hier nur die Ordnung des Vortrags geändert worden, daß sie sich jeder leicht selbst herstellen kann, und daß der Gewinn dieser Art der Methode grösser ist, als der Verlust einer kleinen Bequemlichkeit.

Um jedoch nichts, was diese befördern könne, aus der Acht zu lassen, so schicken wir folgende Sätze, welche sich auf der Stelle deutlich machen lassen, und auf den Rang, und Werth der einzelnen Verstan-

desfiguren hindeuten, voraus. Zuerst: da der Verstand der Einbildungskraft durchaus entgegen strebt, so werden alle diejenigen imaginativen Figuren, welche rein poetisch sind, gar kein philosophisches Correlat haben, und der Werth des philosophischen Correlats wird von der höhern oder mindern poetischen Kraft abhängen. So läßt es sich zum Beispiel voraussehen daß die poetischen Formeln der Modalität, welche den Affect und die Empfindung rein ausdrücken, eben deswegen, weil der Verstand nichts von diesen in sich aufnimmt, kein Verstandes-Correlat haben können, auch wird dieser Fall bei den Corelaten der indirekten Darstellung, so fern sie indirekt ist, mit einigen Modificationen eintreten. Denn da das Wesen derselben das + ist, der Verstand aber das — erstrebt: so sieht man leicht, daß hier eine Bestimmung hinzukommen müsse, welche aber nur dadurch zu finden ist, daß man auf das +, welches auch im Verstande als analysirend vorkommt, reflectire. Ferner da der Verstand durch das = nach dem — strebt, so müssen diejenigen Verstandesfiguren, welche denjenigen imaginativen gegenüberstehen, die nur eine partielle Gleichheit, das heißt eine Aehnlichkeit, ausdrücken, einen weniger bedeutenden Rang einnehmen, als diejenigen, welche eine vollkommene Gleichheit bezeichnen, dies Bestreben des Verstandes kann man nach dem obigen Synonymik heißen, und die Mittel Synonyme zu Stande bringen für philosophische Darstellung, wird eine Hauptuntersuchung im Folgenden sein.

Das Princip der formalen Wissenschaft aber und ihrer Darstellung durch die Sprache kann nur in der

durch das ganze Vorige begründeten Formel a + b = c liegen, aus welcher sich, wenn sie richtig aufgefaßt worden, alle Momente müssen entwickeln lassen. Diesem Geschäfte unterziehen wir uns sogleich, und betrachten zu diesem Zwecke das a und b ohne für das erste auf das verknüpfende + zu sehen. Indem wir aber dies thun bemerken wir, daß wir in der angegebenen Reihe synthetisch heraufsteigend verfahren, daß daher eine zweite Ansicht, nehmlich des Analysirens und Herabsteigens möglich ist, auf welche wir demnächst unsere Aufmerksamkeit richten wollen. Wenn wir nun einzig auf a und b, ohne auf das verknüpfende + achten: so sind es zwey Begriffe neben einander gestellt, von denen hier nicht entschieden ist, ob ihre Sphären als Grund und Folge zusammenhängen, oder ob sie zu einer und derselben Sphäre gehören? diese Nebeneinanderstellung mehrerer Begriffe heißt eine Succession derselben, und wenn angenommen wird, daß die Begriffe gleichartig, und zu einer höhern Sphäre gehörig sind: Coordination, welcher Verstandesfigur in der imaginativen Reihe, der Tropus der Metonymie entgegensteht. Wenn man hiebei nach der Sprachdarstellung fragt, welche dies ausdrücken kann: so erhellt, daß da die Begriffe a und b auf der einen Seite gleichartig und dennoch verschieden gedacht werden, diese Eigenschaften durch partielle Einerleiheit der Zeichen ausgedrückt werden müsse. Wir setzten oben als Formel der Sprachdarstellung des Verstandes: a 3 + a 4 = a 7. Demnach würde in dieser Region dies durch a 3 a 4. dargestellt werden müssen. Wir erläutern die Sache durch ein Beispiel aus einer individuellen Sprache. Wenn von den Arten der Dreiecke ihren Winkeln nach, die

Rede ist: so theilt man sie in spitzwinklichte, rechtwinklichte und stumpfwinklichte. Hier ist also der Begriff des Winkels in jedem Sprachzeichen enthalten, welcher = a ist das: recht- spitz- stumpf aber drückt die 3 und 4 in der Formel, oder die Verschiedenheit aus. Betrachten wir dies Beispiel näher, so finden wir ein Mittel zur philosophischen Sprachdarstellung in der Zusammensetzung, wovon die Sprachdarstellungen Dreieck, Viereck, Sechseck ꝛc. vielleicht ein noch passenderes Beispiel sind, weil sich jene als Adjectiva, diese als Substantiva darstellen, und auf diese Art die Selbstständigkeit der Begriffe am genauesten ausdrücken.

Wenn wir aber zweitens auf a sehen, so fern es mit b verbunden ist, folglich auf a+b, so heißt dies nichts anders, als b soll mit a verbunden und in demselben enthalten gedacht werden, folglich erscheint a enthaltend, b enthalten. Dieses Verhältniß des Verstandes wird im Urtheile ausgedrückt, dessen Sprachcorrelat, wie schon oben dagewesen, der Satz ist. Um aber aller Verwirrung vorzubeugen, machen wir folgende Anmerkung. Der Satz tritt hier einzig und allein als philosophische, oder was wir als gleichbedeutend brauchen wollen, als Verstandesfigur auf, dies heißt mit andern Worten: alle philosophische Sprachdarstellung geschieht in Sätzen. Dieser Umstand drückt nun sehr schön das Wesen des Verstandes, sein Streben nach Reihen aus, und er wird hierdurch ganz das Gegentheil der imaginativen Darstellung, welche durch ihr Streben nach der Form der Inhärenz, die Darstellung durch Sätze ob es ihr gleich unmöglich war, zu vermeiden suchte. Betrachten wir nun die Theile des Satzes in

dieser philosophischen Beziehung: so erscheint zuvörderst a das Subject als Nomen appellativum in der Sprachdarstellung, dem auch ein jedes philosophische Subject = ist. Das verknüpfende + ist nichts anders als das Verbum Sein, welches Verbum in der philosophischen Sprachdarstellung eine ungemein bedeutende Rolle spielt, b ist das Prädikat, welches in der Sprachdarstellung als Attributiv auftritt, dem es in jeder Form gleich ist. Hierbei aber erinnere man sich wohl, daß b zwar ein Substantiv sein könne, daß aber dessen Kraft, wie im dritten Buche hinlänglich gezeigt worden, auch in diesem Falle attributivisch sei. Wenn also a das Appellativum, die Zahl ist: so verhält sich b zu derselben wie eine Einheit und wenn b attributivisch ist, so kommt es also in der imaginativen Darstellung dem Epitheto gegenüber zu stehen, und wir wollen seine Kraft in der philosophischen, durch das Wort: Merkmal bezeichnen. Durch das + aber wird b in a aufgenommen, es wird ab., das heißt, wie wir im dritten Buche sagten: der Satz wird gleich einem Substantiv, wie wir es hier näher bestimmen, einem Appellativ. Betrachten wir jetzt den Satz lediglich formal, so können wir ihn von b sowohl als von a aus ansehen. Der Verstand, nach Allgemeinheit strebend, sieht den Satz immer von der Seite des Subjects an, und da erscheint das Prädikat stets als eine Analysis desselben: das heißt, in der reinen Sprachlehre kommen nur analytische Sätze vor. Allein der Satz kann auch, und wir haben dies eben gethan, von b aus angesehen werden, und von diesem Gesichtspunkte aus, erscheint er synthetisch, er wird Mittel zur Auffteigung in einer Reihe. Daß aber ja Niemand

diese Ansicht mit den analytischen und synthetischen Urtheilen verwechsele, welche einen ganz andern Grund der Eintheilung haben, der freilich auch nur in einer gewissen Sphäre gilt, aber sich auf ein Inneres, nicht auf etwas Formales bezieht. So fern wir den Satz für den Verstand als Mittel der Aufsteigung in einer synthetischen Reihe betrachten, erscheint das oder die Prädikate, als in der Sphäre des Subjects begriffen, als subordinirte Einheiten, welches in der imaginativen Darstellung die Distribution und Cumulation begründet, vom Subjecte aus aber ist der Satz nichts anders als eine Tendenz zur Division. Wir sagen Tendenz, denn in dem Wesen des Satzes liegt es nicht, daß seine Prädikate sich ausschließen, oder daß er überhaupt nur mehrere habe. — So fern die Sprache den Satz als philosophische Figur aufstellen soll, erreicht sie dies wie oben, durch partielle Consequenz in der Bezeichnung. Als ein Beispiel stehe hier folgender Satz: Einige Figuren sind Dreiecke, Vierecke, Vielecke und andere mehr; in der Darstellungsformel würde dies heißen a 3 + a 4, und dies als Appellativ dargestellt a 3 + 4. Eines Einwurfs wegen, den man aus den verneinenden Sätzen herleiten könnte, erinnern wir: daß oben angeführt worden, die Verneinung gehöre zum Prädikat, daß demnach immer ein + erscheine, etwa in folgender Formel: a + — b, welches dargestellt hieße a 3 + — a 4 welches wäre a 3 — 4.

Hiebei wollen wir einen Blick auf die andern Redetheile und deren philosophische Verrichtung werfen. Geredet ist schon von dem Substantiv, als der ursprünglichen Verstandeszahl, den Attributiven, also dem

Adjectiv und Participio als ursprünglichen Verstandeseinheiten, zu denen auch das Adverbium als sie bestimmend kommt, aber eben dasselbe thut die Präposition im Subjecte und Prädikate, die Conjunction zwischen einzelnen Sätzen, sie verknüpfen einzelne Zahlen mit den ursprünglichen, welches auch die Casus obliqui thun, und bilden dadurch neue. Die Verba aber, von denen die ächtphilosophische Darstellung nur das Sein kennt, drücken die Grade des Erkenntnisses der Realität aus, und so erscheint der Indikativ als Hauptmodus für Sprachdarstellung der Philosophen. Daß der Articul die Darstellung überhaupt begränze, ist aus seiner Kraft klar, das Pronomen aber, und besonders das rein persönliche, als die reinste und willkührlichste Bezeichnung, wird das Symbol der philosophischen Darstellung überhaupt, und es ist nicht unbedeutend, daß Fichte das Princip seiner Philosophie und seine Grundanschauung durch eine Pronominalform bezeichnet hat, wie man überhaupt die Philosophien nach den Personen des Verbi vortrefflich charakterisiren könnte. Die Interjection, als rein musikalischer Redetheil kommt nicht in Betrachtung bei philosophischer Darstellung.

Wir sind in dem Aufsteigen der synthetischen Reihe bis zur Bezeichnung a b gekommen, allein in derselben liegt noch kein —, wie es nach dem Streben des Verstandes sein sollte. Der Weg zu demselben führt durch das =, auf welches wir nun zunächst unsere Aufmerksamkeit richten müssen. Dieses = ist die Identität, welche unter den Verstandesfiguren als Definition auftritt, und dieser stehen unter den imaginativen Darstellungen Metapher und besonders Allegorie entgegen,

welche in der Sprachdarstellung als synonymische Bestrebungen können betrachtet werden. Damit dieses klar werde, so überlege man folgendes: das = zeigt hin auf Identität, welche allemahl zwey Sphären voraussetzt, die aber die Beschaffenheit haben, daß eine an die Stelle der andern treten kann, die eine ist hier das Definitum, die andere die Definition. In dieser Hinsicht ist also Streben nach Synonymität in der Definition. Allein wenn ich die Definition an sich betrachte, so ist sie eine Sphäre, ein Verstandesbegriff, welcher anstatt eines andern steht, wie die Metapher ein Bild, welches für ein anderes als identisch gesetzt war, und in dieser Hinsicht in dem wirklichen Gebrauch, ist sie als jenen imaginativen Darstellungen gegenüberstehend zu denken. Zugleich aber ist die Definition die dargestellte, die auseinander gelegte, die vollkommene Verstandeszahl und der Mittelpunkt des Verstandesstrebens, indem durch sie die Verstandeszahl producirt wird. Aus dieser Ansicht ist klar: daß die Definition einen Platz in der Verstandesreihe haben kann, wo nur von Verstandeszahl die Rede ist, folglich als die wissenschaftliche Darstellung des Subjects, oder Prädikats eines Satzes, des Endpunktes oder Schlußpunktes jeder Reihe. Auch hat sie keinen unterscheidenden Charakter für die analytische und synthetische Reihe, und sie kann sowohl gebraucht werden, um eine Synthesis zu subsummiren, als einen analysirten Begriff subsummirend darzustellen, sie ist mit einem Worte der Indifferenzpunkt in der analytischen und synthetischen Reihe, und subsummirt analytisch, oder synthetisch, je nachdem eine bestimmte Operation an sie angeknüpft wird, und diese ist keine andere, als die dem

Verstandr

Verstande eigenthümliche Handlung des Schließens. Damit diese letztere Behauptung wenigstens vorläufig deutlicher werde: so wollen wir hier eine Reihe von Verstandesoperationen als unvollkommene Definitionen charakterisiren. Zu denselben gehört zuvörderst das Urtheil, welches man eine partielle Definition nennen kann, indem ja das Prädicat nichts ist, als ein im Subjecte enthaltener Moment, eine Einzelnheit aus dem Ganzen, und daher auch der indifferente Gebrauch des Satzes, als auf- und absteigend. Der Satz ist demnach, wie wir sehen, Tendenz zur Definition und zur Division, so fern man ihn vom Subjecte ansieht, vom Prädikate aus erscheint er aber als Mittel zur Aufsteigung in der synthetischen Reihe. Zu den unvollkommenen Definitionen gehört ferner die Beschreibung und Erörterung, denen in der imaginativen Reihe die Schilderung entgegensteht, auch jene sind nehmlich ungebildete Verstandeszahlen, indem bei einer Beschreibung zwar die Einheiten nach einem Princip, aber nach einem sehr bedingten und wechselnden angegeben werden, bei der Erörterung wir sie ohne eine bestimmte Ordnung und Unterscheidung darstellen.

Nun kommen wir zu dem c, welches das erstrebte — in der Verstandesdarstellung ist. Aus dem vorigen folgt nehmlich: daß c mit a b durch ein = verbunden, in der Sprachdarstellung mit a b eine gleichartige Darstellung erhalte. Diese ist nun entweder in der Sprache vorhanden, oder nicht. Im ersten Falle ist kein Zweifel, daß man diese wählen müsse, im zweiten aber wählt man ein anderes Wort, welches dem zu bezeichnenden Begriff in der individuellen Sprache homogen ist, oder

man schafft ein neues und fixirt eines und das andere durch die Definition. Hier sind wir auf den Begriff der philosophischen Sprache gekommen, welcher in der imaginativen Region die Dichtersprache entgegensteht.

Es ist nehmlich im vorigen Buche weitläuftig, in diesem hie und da angegeben: daß die Sprache als gemeinschaftliches Darstellungsmaterial für die Imagination und den Verstand, einen schwankenden und zweideutigen Character erhalte, daß daher dieselben Zeichen oftmals für imaginative und für philosophische Sprachdarstellung dienen müssen, und in den freien Darstellungen also ein Prädikat müsse aufgenommen werden, welches dieselben als Darstellung von Bildern, oder von Begriffen charakterisirt. Dies geschieht nun zwar am unmittelbarsten durch den Inhalt selbst, allein es ist nothwendig, daß eine vorläufige Benachrichtigung vom Inhalte auch in der Sprachdarstellung liege. Diese Sprachdarstellung, welche den Inhalt spiegeln, und zur Betrachtung desselben als philosophirend auffordern soll, muß sich also zuvörderst von der des gemeinen Lebens und der Bedürftigkeit unterscheiden; dies geschieht durch das Ungewöhnliche und die Neuheit der Verknüpfung des Inhalts sowohl, als auch der Sprachzeichen und also in einem Gebrauche derselben, welcher dem des gemeinen Lebens ganz und durchaus entgegengesetzt ist. Die Sprache des gemeinen Lebens wird also jederzeit als Maasstab der philosophischen Sprachdarstellung und ihrer Kühnheit zum Grunde liegen, und Ungewöhnlichkeit wird das unterscheidende Kennzeichen sowohl der Sprache des Dichters, als des Philosophen sein. Allein die Sprache des Philosophen unterscheidet sich durch folgende Eigen-

schaften von der des Dichters. Zuerst wählt der Philosoph seine Sprachzeichen aus derjenigen Sphäre derselben, welche über der Bezeichnung der sinnlichen Substanzen, aufgebaut sind, aus der Bezeichnung des Unsinnlichen. Der Grund davon ist jedem sogleich einleuchtend, weil diese Zeichen nehmlich in einer entferntern Beziehung auf die Imagination stehen, und weniger Stoff für dieselbe enthalten. Sodann aber treten die Verstandesoperationen, sowohl diejenigen, welche wir bis hieher betrachtet, als die wir in Zukunft aufsuchen wollen, ganz geradezu und bestimmt auf, und deuten auf eine Darstellung hin, in welcher der Verstand seine vorzüglichste Rolle spielt. Es ist aus dem Bisherigen schon hinlänglich klar: daß in Hinsicht der philosophischen Sprachdarstellung die sogenannte mathematische Methode den ersten, wenn gleich nicht einzigen Rang behauptet, so wie: daß das Ungewöhnliche der philosophischen Sprache theils in den einzelnen Worten, theils in der Construction der Sätze liege. Nun arbeiten zwar alle Philosophen auf einen einzigen Punkt hin, sei dies ihnen bewußt, oder unbewußt. Durch diese Einheit und Gleichheit des Strebens entsteht, da dieselben Reihen von Anschauungen allen zum Grunde liegen, indem sie sich auf Realität beziehen, in der individuellen Sprache nach und nach eine philosophische, in welcher die Reihen von Anschauungen, welche der einzelnen philosophischen Wissenschaft zum Grunde liegen, nach dem Grade der Erweiterung und Berichtigung der Philosophie aufgestellt sind. In dieser sanktionirten Verstandessprache wird also der Philosoph zuvörderst seine Philosopheme aussprechen. Die deutsche Sprache dankt ihre philosophische

Ausbildung vorzüglich Wolf, Baumgarten, Kant und Fichte. Es erhellt aber zu gleicher Zeit, daß der Philosoph weit weniger an die sanktionirte philosophische, wie der Dichter an die sanktionirte poetische Sprache gebunden ist; denn dieser hat eine Menge Mittel die Sprache durch kleine Momente in der Darstellung zu veredeln, er hat das ganze Fach der anschaulichen Sprachdarstellung zu seinem Gebiete und Gattungen, in welche er die des gemeinen Leben bedingt aufnehmen kann. Der Philosoph weit enger gebunden, auf weit weniger beschränkt, darf daher im Gebrauche der Sprache weit fesselfreier sein, wobei besonders der Umstand nicht außer Acht zu lassen ist: daß sich nach und nach durch Philosophen, welche nach darstellender Bezeichnung streben, Coordinationen und Subsumtionen in der philosophischen Sprache bilden können, welche der spätere für einen Irrthum erkennt, und die er daher nicht durch Verstandesformen allein, sondern auch durch die Sprachdarstellung selbst zerstören muß, an welche, als den Imaginationsstoff sie sich anhängen.

Es findet sich also bei dem Philosophen, wie bei dem Dichter das Bestreben von der sanctionirten, philosophischen Sprache abzugehen, entweder weil er eine neue Anschauung zu bezeichnen hat, oder er eine schon bekannte in einen neuen Zusammenhang setzt, und er diesen mit der Sprache selbst darstellen will. Dieser örtliche individuelle Sprachgebrauch erhält den Nahmen des Kunstwortes, welches also in den Verstandesdarstellungen das ist, was die Licenz in den imaginativen. Das Kunstwort ist nicht nur erlaubt, sondern gerechtfertigt, sobald erwiesen werden kann, daß eine neue

Anschauung oder ein neuer Zusammenhang einer schon bekannten darzustellen war, und daß er durch das gewählte Kunstwort wirklich dargestellt ist. Kunstwörter, weil sie von der sanktionirten Verstandessprache abgehen, als Sprachfehler zu behandeln, die sanctionirte dagegen zu vergöttern, zeigt von einer geringen Einsicht in das Wesen der philosophischen Wissenschaft und der Sprache. Uebrigens hüte man sich ja sehr, das hier als Mittel zur freien Darstellung constituirte Kunstwort, mit dem des gemeinen und bedürftigen Lebens zu verwechseln, wo es nur eine kürzere und verständlichere Bezeichnung hervorbringen soll.

Das zweite, was dem Kunstworte wesentlich sein muß, ist die Verständlichkeit. Die philosophische Darstellung ist nehmlich durch ihr Darstellungsmaterial, nicht unmittelbar für die Menschheit, sondern wird durch die individuelle Sprache auf eine einzelne Nation und Zeitalter eingeschränkt. Das Kunstwort bedingt nun den Kreis der Verständlichkeit noch enger, denn es ist eine, von einem Individuo erfundene, und ihm daher eigenthümliche Darstellungsart, deren Sinn daher nur errathen oder erschlossen werden kann. Allein diese letzten Operationen könnten in der Wissenschaft von zu gefährlichen Folgen sein, und die Verständlichkeit des Systems entweder ganz hemmen, oder was eben so schlimm ist, zum falschen Verstehen Veranlassung geben, und daher muß die Bedeutung des philosophischen Kunstwortes gesichert werden. Dies geschieht zuvörderst durch Sprachanalogie, durch Aehnlichkeit des Kunstwortes mit den formellen und materiellen Gesetzen der Sprache, sodann durch Anknüpfung an Formen, welche eine ähn-

liche Anschauung bezeichnen, und die durch den Ton geweckt, das Kunstwort imaginativ bestimmen. So hat Fichte die Anschauung der Intelligenz sehr schön durch das Wort Ich bezeichnet. Denn so wie das Individuum unwillkührlich sich in die gesammte Welt hineinträgt, und von sich aus, als dem Mittelpuncte, nach allen Richtungen sich verbreitet, so findet sich auch die Intelligenz, nur daß die letztere das ewige und unvergängliche ist, während das Individuum wechselnd und vergänglich erscheint. Noch weit mehr aber wird die Verständlichkeit des Kunstwortes durch den consequenten und stetigen Gebrauch erleichtert, daß nehmlich an jedem Orte der philosophischen Darstellung das Kunstwort dasselbe bedeutet; was es aber überhaupt bedeute, wird durch ein Synonymum erkannt, welches in der formalen Wissenschaft gleich anfangs demselben hinzugefügt wird, und dieses ist die Definition. Es wäre nun noch von der musikalischen Beziehung des Kunstwortes zu sprechen, allein diese würde zuvörderst in das künftige Buch gehören, theils ist oben angemerkt, daß in der formalen Sprachdarstellung nur auf den Inhalt der Sphären nicht auf ihren Ton gesehen werden kann. Das wenige was man dahin rechnen kann, haben wir eben bei der Analogie angeführt.

Das Kunstwort begründet demnach die Unendlichkeit der philosophischen Sprache, wie die Licenz die der poetischen, und daher hat jeder ächte Philosoph seine Philosophie mit Kunstwörtern geschmückt, geschmückt sagen wir, denn sie sind ein Schmuck, weil in ihnen sich theils das System selbst, theils der Philosoph am reinsten spiegelt, und so haben sie auch noch neben

dem Interesse der philosophischen Darstellung ein poetisches, obgleich natürlich das letztere sehr untergeordnet ist.

Da nun die philosophische Sprachdarstellung nach obigen in Sätzen geschieht: so lassen sich auch einige Momente aufstellen, wodurch sie sich in dieser Hinsicht von der poetischen sowohl, als von der Sprache des gemeinen Lebens scheidet. Im allgemeinen wird nehmlich die philosophische Sprachdarstellung sich der ursprünglichen Form der Sätze nähern, da diese vom Subjecte zur Copula, und von da zum Prädikate fortschreiten, jedoch nicht ohne den Sprachgebrauch, wenn dieser etwa Ausnahmen macht, zu respectiren. Die philosophische Sprachdarstellung ordnet daher mit Beziehung auf den Sprachgebrauch ihre Sätze in Construktion, und steht dadurch der poetischen Sprache eben so gegenüber, wie sie sich der des gemeinen Lebens, so fern die letztere nicht mit Affect ausgesprochen wird, nähert. Sie hat also keine oder wenige Inversionen, keine Asyndeta und Polysyndeta, keine Exclamationen, Hyperbeln u. s. w. welche Formen alle, da sie unmittelbar auf den Affect gehen, oder ein ganz entschiedenes, poetisches Streben haben, des philosophischen Correlats entbehren.

Bis jetzt sind wir nun in der Reihe $a+b=c$ gestiegen, und haben sie als ein synthetisches betrachtet. Da aber die formale Wissenschaft auch analytische Reihen enthält, so müssen wir von c aus noch heruntersteigen, und da erscheint uns c als ein zu analysirendes, dessen untergeordnete Sphären a und b sind, welche zusammengenommen, welches durch + angezeigt wird, = sind c. Auf diese Weise erscheint die ganze Reihe als eine

Division, und dieser Verstandesfigur steht die Synekdoche in der imaginativen Reihe entgegen. Wenn wir aber nun herabsteigen, so erscheinen sehr natürlich die Sätze als ein zu analysirendes in umgewandter Ordnung, und müssen von Seiten des Subjects betrachtet werden, und daher entsteht in der analytischen Reihe scheinbar ein Streben nach einem +, indem man nehmlich von dem — zum = und von da zum + übergeht. Wir sagen, dieses Streben sei scheinbar; denn es ist nur die Rückkehr des Verstandes zum Realen, nachdem er sich in seinem ursprünglichen, frühern Streben aus der Realität in die Idealität oder in die producirte Zahl c entfernt hat. Bei dem Herabsteigen indessen erhält das = in der Formel eine andere Bedeutung, welche wir auf folgende Art entwickeln. Wie dort, als wir vom + aus zu dem — giengen, das letztere als noch nicht vorhanden, sondern erst als zu produciren betrachtet werden mußte: so muß hier das + als noch nicht existirend gedacht werden, und ist durch Subsumtion erst hervor zu bringen Es müßte also a und b in einen Bezug auf c gesetzt werden, wo beide mit demselben als gleichartig erschienen. Dieses würde auf folgende Art geschehen. Es wurde oben in der aufsteigenden Reihe festgesetzt: daß c nichts anders als die volle Sphäre von ab sei, wenn nun c unter sich enthält b und a auch unter c enthalten ist: so müssen a und b, unter die Sphäre von c fallen, und der Voraussetzung nach derselben zusammengenommen gleich sein. Diese Form, durch welche man in der analytischen Reihe herabsteigt, ist eine dem Verstande eigenthümliche Figur und heißt der Schluß, und dieser Verstandestropus steht in seiner Verrichtung

gradezu dem Urtheile und Satze entgegen. So wie dieser vom Prädikat aus angesehen synthesirte, so analysirt dieser; wie man durch jenen heraufstieg, so steigt man durch diesen herab. Uebrigens versteht es sich, daß wir hier nur auf die sogenannte erste Figur in den Schlüssen sehen können, da die übrigen nur durch die Reduktion auf diese, Werth haben. Weil der Schluß aber eine dem Verstande eigenthümliche Operation ist: so hat er auch kein Correlat in der imaginativen Darstellung, eben so wenig als der Satz an sich in der imaginativen Reihe eines aufstellen kann, sondern nur eines erhält, sofern sein Streben sich schon in eine Inhärenz aufgelöst hat. Eben so eigenthümlich aber, als diese Operationen dem Verstande sind, ist die Personifikation der Einbildungskraft, und daher findet diese, wegen ihres durchaus entschiedenen Strebens nach Poesie, in der Verstandesreihe kein ihr entsprechendes Correlat. Unter Urtheil und Schluß lassen sich alle Operationen des Verstandes fassen, wie die Personification das Element der ganzen Poesie ist. Allein obgleich der Verstand auf = und Synonymik geht: so ist doch diese in ihrem ganzen Umfange oft nicht möglich, und die Gleichheit wird nur partiell. In diesem Falle entsteht eine Analogie und diese nebst der Induktion sind Verstandesfiguren von geringem Werthe, eben weil der Verstand in seinem Streben nach der Gleichheit geht. In der imaginativen Reihe stehen diesen Figuren die Vergleichung und das Gleichniß gegenüber, deren Kraft sich auf die Aehnlichkeit gründet. Daß aber Analogie und Induktion, weil sie nach dem =, eben darum auch nach dem — streben, ist durch das Vorige hinlänglich erwiesen.

Wir haben nun die Formel a + b = c nach allen Momenten, welche in ihr liegen, und einen jeden derselben, sowohl einzeln als im Zusammenhange, sowohl mit Hinsicht auf die analytische, als auf die synthetische Reihe betrachtet, und die Verstandesfiguren an ihr völlig dargestellt, und sie als Gegensatz der imaginativen behandelt. So wie diese nehmlich ein + suchen, so erstreben jene ein —, so wie jene nach Allgemeinheit streben, suchen diese Individualität zu erreichen, so wie die Figuren der Einbildungskraft die Täuschung zum Zwecke haben, so die des Verstandes die Wahrheit. Eine Anmerkung aber ist hierbei von der höchsten Wichtigkeit, die nehmlich: daß man nie vergessen muß, daß alles dieses nur auf formale Wissenschaft und deren Darstellung durch Sprache gehe. Das Wesen der Wissenschaft gründet sich auf einem Inneren und einer Reihe von Anschauungen, und es konnte uns daher nicht einfallen, diese durch Aufstellung von Formeln darzulegen, sondern nur die Möglichkeit der Wissenschaft durch Sprachdarstellung zu beweisen. Wer die grobe Verwechselung zwischen Anschauung, Begriff und Darstellung desselben durch die Sprache begehen könnte, würde seine Unfähigkeit zur Wissenschaft vollkommen bekräftigt haben.

Eine einzige in sich poetische Form theilt die Dichtkunst mit der wissenschaftlichen Darstellung und diese ist der Dialog. Seine poetische Bedeutung als lyrische Form ist oben da gewesen, und es fragt sich nur, wie es möglich sei, diese Gattung der Darstellung für die Wissenschaft anzuwenden? Die Anwort ist: daß der Dialog, wenn er zur Verstandes-Darstellung ge-

braucht wird; nicht sowohl die Wissenschaft als das Streben nach derselben, den Zweifel ausdrückt, und wie jenes innerlich von der Kraft des Willens und dem Maaße der Talente abhängt: so wird es äußerlich durch die Umgebung und die Reizungen, welche sie enthält, bedingt und gelenkt. Da aber hier von Ideen, von etwas Innern die Rede allein sein soll, so kann das Aeußere und Reizende nichts anders sein, als eine Vernunft, welche sich mit einer andern vereinigt, gemeinschaftlich strebt, und die sich untereinander bedingen. Indem aber jede der sich unterredenden Personen in andere äußere Verhältnisse gestellt wird, welche wieder den Stoff des Gesprächs entweder darstellen und spiegeln, oder ihn erläutern, und die Untersuchung unterstützen, entsteht eine wunderbare Zusammenstimmung des Drama und der Philosophie, und der philosophische Dialog erscheint als das lieblichste durch Geselligkeit verschönte Streben nach Wahrheit und Wissenschaft. Es leuchtet daher aus dem vorigen die Erbärmlichkeit jener philosophischen Dialogen ein, welche statt der Charakteristik der Personen nur zwei oder mehrere Nahmen hinstellen und dadurch nur den Gang der Untersuchung begreiflich machen, Einwürfe und Zweifel vorbringen und widerlegen wollen. Alles dies hätte besser in den einfachen Gang einer Abhandlung gepaßt. Nur dadurch erhält der philosophische Dialog Werth, daß er in der That poetisch ist, und diese Poesie kann nur in die Individualität der Sprechenden gelegt werden. Bei den Griechen war der philosophische Dialog eine Naturform, ein großer Theil des philosophischen Unterrichts bestand in Unterredung. Diese Form der philosophischen Geselligkeit verwandelte Plato

in Kunst und er ist bis jetzt noch der unübertroffene Meister dieser Gattung. In seinen Dialogen herrscht neben der genauen Charakteristik, auch eine große Mannigfaltigkeit des Strebens und der Erreichung desselben, über welche Nüancen der rohe Sinn hinwegblickt. Eine Form mit ähnlicher Tendenz, ist die moderne ungesellige Briefform. Allein obgleich hier wie durch den Dialog nach Wahrheit lyrisch, und von einer individuellen Vernunft aus gestrebt wird, so ist doch diese weit steifer, kälter und verliert den Reiz der schnellen Abwechselung, der raschen Uebergänge und jene leise Ironie, welche der stärkeren Vernunft wohl momentan über die schwächere erlaubt ist, welche aber in Briefen verkörpert, für das an sich ernsthafte Streben nach Wahrheit zu laut oder zu bitter wird. Uebrigens ist aus der ganzen Ansicht des philosophischen Dialogs klar; daß, da er eine verschönerte Form des gemeinen Lebens enthält, er sich in dem Ausdruck und Wendungen der Sprache an dasselbe anschließen, sich der Darstellung des Drama nähern und nur da von demselben merklich entfernen, nnd sich zu dem Rednerischen erheben müsse, wo der Gegenstand leidenschaftlich und die Einbildungskraft erregend wird. Dieselbe Herabstimmung der Sprachdarstellung liegt in dem Zwecke des Ganzen, welches, wie gesagt, das Streben nach Wissenschaft; nicht eine schon erstrebte enthält.

Die reine philosophische und wissenschaftliche Prosa, welche wir oben der lyrischen Poesie gegenüber gestellt, wird dagegen in ihren Sprachdarstellungen sich am weitesten von der Sprache des gemeinen Lebens entfernen. Denn obgleich um die Verständlichkeit nicht zu beschrän-

ken, die Sätze in der natürlichsten Ordnung fortschreiten müssen: so werden sich die kühnsten Kunstwörter, die consequentesten Bezeichnungen und imaginationslosesten Darstellungen in derselben finden. Die Verstandesformen werden mit ihrem Streben ganz unverhüllt hervortreten, und das Ganze sich fast immer in der Sphäre der unsinnlichen Begriffe drehen, die Formen werden oft durch das Bestreben nach willkührlicher arithmetischer Bezeichnung zu Formeln werden, deren Bedeutuug die individuelle Sprache zu entwickeln hat. Was etwa noch zu diesen Sätzen als Einschränkung hinzukommen muß, ist theils bei den einzelnen Verstandesfiguren, theils oben bei der allgemeinen Betrachtung der philosophischen Prosa erinnert. Uebrigens sieht man sehr leicht, daß die kühnste philosophische Prosa in der höchsten Wissenschaft statt finden müsse, nächstdem aber in der reinen Mathematik, welches dieselbe in der Sphäre der sinnlichen Anschauung darstellt. Weniger kühn werden schon diejenigen Wissenschaften sein, welche an die Erfahrung gränzen, denn da ihre Reihen größtentheils in der sinnlichen Anschauung liegen: so hat die Sprache des gemeinen Lebens, in dessen Sphäre sie auch fallen, die einzelnen Begriffe durch Sprachdarstellungen schon bezeichnet, und es wird daher unmöglich, sich gänzlich von diesen Bezeichnungen loszumachen, und sie in philosophische und consequente zu verwandeln, die kühnste philosophische Prosa wird daher in der Region ihrer Grundsätze und ihres Zusammenhanges mit der höchsten Wissenschaft vorkommen.

Wir haben in unserer Gegenüberstellung zwischen Poesie und Prosa die philosophische Darstellung als Ge-

gensatz des lyrischen Gedichts aufgestellt; und sowohl durch das Wesen des lyrischen Gedichts und der philosophischen Prosa die innere Richtigkeit dieses Gedankens bewiesen, als auch die Sprachdarstellung der letztern abgeleitet. Wir kommen nun zu dem Gegensatz der plastischen Poesie des Epos, und da kann nach allem, was vorhergegangen, kein Zweifel entstehen: daß in der Prosa der Gegensatz dazu die historische Prosa sei. Werfen wir nehmlich einen Blick auf das Wesen beider: so finden wir, daß beide ihren Stoff aus der Succession der Begebenheiten hernehmen, und durch eine begränzte Reihe derselben entstehen. Wie in der philosophischen Prosa die Begriffe nie als reine Succession, sondern immer als Coordination oder Causalität gedacht wurden: so kennt die reine Geschichte keine andere als die reine Succession, die bloße Folge der Begebenheiten in der Zeit. Dies ist derjenige Gesichtspunkt, auf welchem die Geschichte als Natur für den innern Menschen erscheint, und von wo aus sie allein dem Epos entgegengesetzt werden kann. Nur behält natürlich jenes den Charakter der Idealität, diese den der Realität, das unauslöschliche Kennzeichen und die ewige Scheidewand zwischen Kunst und Wissenschaft. Wenn aber die Geschichte in der That innere Natur und Welt des Menschen ist, wenn sie immerfort das Aeußere auffassend, sich mit der Realität beschäftigt: so muß die Sprachdarstellung derselben, auch einen von der philosophischen durchgängig geschiedenen und entgegengesetzten Charakter erhalten, sie muß in ihrer Bezeichnung durch Sprache sich an die natürliche und reale schließen, wie diese durch ihr Streben zu einer ungewöhnlichen und idealen sich empor-

schwang. Dies heißt mit andern Worten: die Sprachdarstellung der Geschichte wird sich der Sprache des gemeinen Lebens nähern, welches nur einfach auffaßt, und welche das Aufgefaßte treulich darstellt und sie wird gegen die philosophische Prosa in demselben Verhältnisse stehen, in welchem die Sprache des Epos zu der lyrischen Dichtersprache steht. Da indessen die Geschichte, wenn man sie auch nicht als Wissenschaft ansehen will, ein wissenschaftliches Streben hat, da die Auffassung einer Reihe ein unmittelbarer Akt der Freiheit, die Darstellung also eine freie und dem Streben der gemeinen Sprachdarstellung des Bedürfnisses grade entgegen ist, wo nur einzelne Dinge, selten Reihen, und wenn dieses geschieht mit Hinsicht auf unmittelbares Bedürfniß aufgefaßt und dargestellt werden: so sieht man leicht, daß die historische Prosa sich von der Sprachdarstellung des gemeinen Lebens in so weit entfernen müsse, daß in derselben der freie Geist und das uninteressirte Auffassen sich darstellt. Dies geschieht aber durch die auf die Sprachdarstellung selbst gewandte Sorgfalt, durch welche theils einige Rücksicht auf das Ohr und die musikalische Darstellung genommen, theils die Verständlichkeit der Reihe durch Leichtigkeit der Verbindung einzelner Wörter und ganzer Sätze erleichtert wird.

Dies alles findet noch mehr statt bei jener historischen Prosa, welche Geschichte darstellt, die entweder der Wissenschaft oder der Kunst genähert worden. Wir sagten oben, die reinste Geschichte bestehe in dem Auffassen der einfachen Succession, der bloßen durch Begebenheiten erfüllten Zeitreihe. Allein diese Zeitreihe kann durch einen bestimmten Gesichtspunkt, nach welchem sie auf-

gefaßt wird, verschieden bestimmt werden. Wir reden hier nicht von den einzelnen Gattungen der Geschichte, sondern blos von den Arten ihrer Darstellung. Eine derselben ist die reine Succession in Causalität zu verwandeln, die Begebenheiten als Grund und Folge zu verknüpfen, und sie auf diese Art zu subordiniren. Dieses Streben, die Geschichte zur Wissenschaft zu machen, nennt man pragmatische Geschichte und die Prosa derselben, wenn sie rein erscheint, hat weit mehr den Charakter der wissenschaftlichen. Ihre Prosa ist willkührlicher und trockner, sie nimmt weniger auf den Klang der einzelnen Wörter und Sätze Rücksicht, befaßt die einzelnen Reihen immer unter allgemeine Gesichtspunkte, auf deren Rückkehr im Einzelnen sie aufmerksam macht.

Die letzte Art der historischen Darstellung ist, wenn man die Reihe der Begebenheiten als Materie für Kunst betrachtet, und sie von diesem Gesichtspunkte aus auffaßt. Diese Gattung heißt die darstellende Geschichte und folgende Ideenreihe, aus welcher sich die Sprachdarstellung wird ableiten lassen, liegt dieser Behandlung zum Grunde. Obgleich die Geschichte unbedingt an Wahrheit und Realität geknüpft ist, so steht doch das Reale in einem Bezug auf Empfindung und Imagination, und reiner Genuß für die Imagination, steht nicht im direkten Widerspruche mit der Wahrheit, welche die Geschichte fordert. Es wird also möglich sein, eine Reihe von Begebenheiten auf diesen imaginativen Zweck hin aufzufassen, und dieses Streben bei einer jeden einzelnen zu erneuern, ohne dadurch der Wahrheit, als dem höchsten wissenschaftlichen und historischen Gesichtspunkte zu nahe zu treten. Man sieht, daß in dieser Behandlungsart

lungsart durchaus der Begriff des subjectiven nicht vorkommen kann, und daß die darstellende Geschichte sich wesentlich von der rhetorisirten unterscheidet, in welcher eben das Individuum der Wahrheit zu nahe tritt, und seine Ansicht sowohl, als seine Empfindungen in das Reale hineinträgt. Bei der darstellenden Geschichte aber, bleibt das letztere unverändert, nur das Ganze und das Einzelne werden mit einer imaginativen Beziehung gearbeitet. Die Sprachdarstellung nähert sich in dieser Gattung der poetischen, und ist ungefähr so weit von ihr entfernt, als die Prosa der reinen Geschichte von der Sprache des gemeinen Lebens es war. Denn es ist durchaus nöthig, daß die Sprachdarstellungen sich eben so wenig, wie die Vorstellungen mit einander mischen, und eine durchaus in poetischer Sprachdarstellung geschriebene Geschichte, wenn sie auch an sich möglich wäre, und der Wahrheit nie zu nahe träte, würde immerfort den Argwohn davon unterhalten, und durch den unbedingten Widerspruch zwischen Materie und Form, dem genießenden Subject eine im hohen Grade unangenehme Empfindung veranlassen.

Es ist nun noch die dritte Gattung der reinen Prosa übrig, eine Gattung, welche in der poetischen Reihe dem Drama gegenübersteht und da dieses aus dem epischen und lyrischen Gedichte gemischt ist: so muß die gesuchte Gattung aus philosophischer und historischer Prosa zusammengesetzt sein. Diese ist keine andere, als die rhetorische, auf deren Merkmale wir aber nicht eher kommen können, als bis wir ihr den Platz, welchen sie nach unserer Angabe in der poetischen und prosaischen Reihe einnimmt, vindicirt haben. Der Redner ist nur

in so weit historisch, als er sich auf ein Faktum bezieht, welches, so fern es als Natur erscheint, mit zu dem großen Strome der Geschichte gehört. Hier erscheint aber zugleich der enge historische Kreis, in welchem sich der Redner zu bewegen hat, denn es ist nur ein einiges, ein isolirtes Faktum, oder wenigstens eine sehr begränzte und enge Reihe in welcher er sich wendet. Allein eben daß der Darstellungsstoff nur aus einer einzigen Handlung, einem abgesonderten Fakto besteht, nähert die Rede dem Stoffe des Drama, welcher gegen den des Epos eng erscheint und ebenfalls eine kleine Reihe von Faktis begreift. Diese Handlung aber, wie sie im Drama sich in den Personen desselben individuell und subjectiv spiegelt, und dadurch in jedem Momente durch ein fremdes Medium und eine individuelle Leidenschaft gebrochen erscheint: so bricht und spiegelt sie sich hier durch die Individualität des Redners, welcher als eben derjenige angesehen werden muß, der sich für das Factum unmittelbar interessirt, denn daß der Kläger und Beklagte u. s. w. durch Rhetoren repräsentirt werden, ist ja nur Form. Dies würde nun die subjectiv-lyrische Partie des Drama ausdrücken. Allein das alte Drama kennt eine objectiv-lyrische, den Chor, und dieser wird, bei dem Redner durch die Richter, oder die Volksversammlung repräsentirt, welcher Pflicht es ist, das einzelne Faktum, durch die Individualität des Redners gebrochen, auf reine Geschichte und Realität zurückzuführen, wie der Chor die objective rein menschliche Ansicht der Handlung aufstellt. Und so wäre nach dem Sinne der Alten, eine jede Rede mit ihren Umgebungen ein Drama, wie ein jedes alte Drama als eins betrach-

ret, eine vollständige Rede wäre. Wenn aber, wie jetzt klar ist, die Rede eine ideale begränzte Geschichte ein reales Gedicht und zwar der dramatischen Gattung aufstellt, so ist sie auch nicht minder philosophisch. Gerechtigkeit, Klugheit, und die ewige unverletzliche Würde des Menschen, Politik, Sittlichkeit, das bestehende Gesetz, die geltenden Rechte sind es, unter welchen als Grundsätzen, die ganze Ideenmasse einer Rede subsummirt wird. Was in der Philosophie Grundsätze sind, werden diese Ideen hier, durch sie bekommt die Darstellung ihre Einheit, zu ihnen drängt und strebt wie zu einer synthetischen Reihe das Einzelne, von ihnen erhält es als abgeleitet und analysirt, Wahrheit, Gewißheit und Eingang in das Gemüth der Zuhörer und Richter.

Wenn demnach dieser Ansicht zu folge die Beredtsamkeit der Mittelpunkt so mannigfaltiger und widersprechender Strebungen ist, wenn sie Gegensatz zwischen Geschichte und Philosophie auf der einen, und Gegensatz zwischen dramatischer Dichtkunst und darstellender Geschichte auf der andern Seite wird, wenn eine Rede nichts anders, als ein historisch-philosophisch-dramatisches Gelegenheitsgedicht ist: so müssen wir die Prosa der Rede aus allen den verschiedenen Momenten zusammensetzen, welche nach dem Obigen in ihr liegen. Zuvörderst ergiebt sich: daß da die Rede sich vorzüglich an die Einbildungskraft wendet, da sie überreden will, da sie ein reales Faktum individuell bricht und subjectivisirt, sie weit mehr als Poesie denn als Prosa angesehen werden müsse. Dies ist so richtig, daß die Rede sich in ihren Theilen selbst so unterordnet, daß sie die Darstellung für den Verstand, die Erzählung des Fak-

tunis und das Räsonnement darüber vorausgehen, die imaginative Darstellung aber, die Peroration als das Resultat des vorigen und auf die Einbildungskraft unmittelbar sich beziehend, folgen läßt. Wenn man nun die Rede als Kunstwerk, als eine Reihe ansieht, so muß sich dieselbe in den Einzelnheiten der Sprachdarstellung ausdrücken und spiegeln. Nun ist der Ausdruck der Reihe nur in den Sprachsätzen möglich, nnd folglich werden dieselben, wie die Rede selbst ein gegliedertes und geordnetes Ganze ist, diese Organisation in sich wieder darstellen, sie werden Reihen sein und unter denselben werden die meisten solche sein, welche den Affect ausdrücken. Da nun der Sprachsatz entweder einfach oder zusammen gesetzt ist, und Reihen dargestellt werden sollen: so werden wir diese vorzüglich in den zusammengesetzten Sätzen finden, da in den einfachen, die nur Ausbildungen des Subjects oder Prädikats enthalten, die Reihe in der That scheinbar ist. Die Reihen selbst aber werden gegliederte Ganze ausmachen und ein solches organisirtes Ganze von Sprachsätzen heißt: eine Periode, die Organisation selbst aber einzeln betrachtet: Numerus. Da nun der Schluß der Rede die eigentliche Poesie enthält, so folgt: daß die schönsten und ausgebildetsten, besonders der Art, welche auf den Affekt unmittelbar hindeuten, sich in der Peroration finden werden, während das Exordium, welches nur reizen und anlocken soll, die zierlichsten und feinsten, die Erzählung aber, und das Raisonnement darüber, die einfachsten und verständlichsten enthalten wird. Auch kommt, da die Rede ihrem letzten Zwecke nach poetisch ist, der musikalische Theil der Sprache bei weitem mehr

in Betrachtung; Dinge, die wir aber nicht verfolgen können, sondern welche wir für das künftige Buch aufsparen.

Nun ist aber die Rede in der Realität würkend, demnach muß ihre Sprachdarstellung, die Sprache des gemeinen Lebens in sich aufnehmen, sie aber auch durch die eben genannten Mittel über dasselbe erhöhen und veredeln, ohne jedoch sich soweit von derselben zu entfernen, daß sie unverständlich, daß dem Zuhörer die Folge der Ideen schwierig aufzufassen würde. Dies ist der Grund, warum der Eingang der Rede, welcher blos die Aufmerksamkeit erregen, die Erzählung und das Raisonnement darüber, welche blos verständlich sein sollen, in einer gedämpftern Darstellung erscheinen, als die Peroration. Nichts ist im Exordio, so sehr das Hauptstreben, als Zierlichkeit und anlockende Schönheit. In der Erzählung findet der historische Styl, und zwar der der reinen Geschichte statt. Allein dies ist nur die äusserliche Erscheinung, denn das Faktum und die Realität wird hier schon, als durch die Individualität des Redners gebrochen dargestellt, und in der That hat man hier eine rhetorisirte Geschichte. Die Sprachdarstellung ist demnach sehr einfach und kalt, und sie bleibt es auch in dem über das Faktum angestellten Raisonnement. Dies ist die Region in welcher die Subordinationen und Coordinationen der Ideen geschehen, in welcher alle Operationen und Figuren des Verstandes vorkommen, nur daß da das Hauptstreben poetisch ist, und die philosophischen Ideen selbst in der Realität und der anschaulichen Sphäre liegen, die Poesie dieselben verkleidet, den strengen Ernst derselben mildert, und daß ich es mit

einem Worte ausdrücke, diese Region zu dem Punkte macht, in welchem die Figuren des Verstandes indie imaginativen übergehen, eine Sache, welche auch im philosophischen Gespräch vorkommt, obgleich seltener. Hier treten eine Reihe von rednerischen Verstandesfiguren auf, und zwar besonders solche, welche in der strengen Verstandesdarstellung kein großes Gewicht haben, als Analogie, Induction und Beweise apagogischer Art, sodann alle Figuren der Modalität, die Ironie, der Zweifel, der Einwurf und andere. Aus allem diesen ist klar, daß die Prosa, welche hier vorkommt, zwar philosophischer Art ist, aber von einer niedern Region, und daß demnach wohl an ein Anschließen an die des gemeinen Lebens, keineswegs aber an jene strenge, scharfe Sprachdarstellung und an consequente, arithmetische Bezeichnung zu denken sei. Die vollste, reale Poesie erscheint aber am Schlusse in der Peroration. Hier ist es, wo der Redner unmittelbar auf Erregung der Affecte und der Empfindung hinarbeitet, und wo die Darstellung der reinen Poesie am nächsten erscheint, aber dennoch nicht mit ihr unbedingt zusammenfallen darf. Hier treten wieder die poetischen Figuren ganz rein auf, sie wollen nicht mehr auf den Verstand in dieser subjectiv-lyrischen Darstellung wirken, sondern auf die Phantasie, und daher finden sich hier die kühnsten Wendungen und die prächtigsten und affektvollsten Perioden, gerade wie der Schluß des Drama, die höchste Wirkung für die Einbildungskraft erstrebt. So finden wir in der Rede die einfache Prosa des geselligen Lebens mit der concinnen der reinen Geschichte, der strengen und scharfen der Wissenschaft und mit einer Näherung an die eigentliche metrische

Poesie verknüpft. Ja man könnte den zweiten Redner, den Gegner des ersten, und den Ausspruch der Versammlung oder der Richter mit als zur rhetorischen Darstellung gehörig aufnehmen, aus allen diesen ein großes reales Drama constituiren, in welchem auf die endliche Entscheidung, welche objective Wahrheit bezweckt, die in dem realen Schauspiele den Chor ausmacht, mit gesehen würde, und aus dieser die Prosa der Legislation, des Staatsmannes und des Rechtsgelehrten entwickeln, welche allerdings einen eigenen Charakter hat, und dasjenige in der realen und geselligen Region ist, was die philosophische in der idealen und wissenschaftlichen. Die Ausführung aber gehört in ein anderes Feld, als in das der Sprachlehre, und die Ausbildung dieser Ideen würde eine Theorie des Geschäftstyls begründen.

Wenn wir aber auf den Gang der ganzen Untersuchung achten, so zeigt sich ganz unerwartet, daß wir, uns selbst unbewußt, ein neues Merkmal nach und nach constituirt haben, welches sich rein auf Sprache bezieht, und dieses Buch gänzlich und durchaus von dem vorigen trennt. Wir fanden unsnehmlich gleich zu Anfang des jetzigen, als wir über die Bezeichnung der Wissenschaft sprachen gezwungen, die musikalische Ansicht der Sprache, als durchaus derselben unwesentlich auszuschließen, im Verlaufe der Untersuchung aber, bei der darstellenden Geschichte und der Rede als den Tendenzen zur Poesie, wurden wir unvermerkt genöthigt, auf die Sprache, als einen Inbegriff von musikalischen Sphären einigermaaßen zu achten, und in der Rede fanden wir ein bestimmtes Bestreben, sich in der Sprach-

darstellung, besonders in dem imaginativen Theil derselben durch Periode und Numerus als Musik zu organisiren. Da wir nun im ganzen vorigen Buche durchaus keinen Grund fanden, die musikalische Ansicht der Sprache als der Poesie und dem imaginativen Streben fremd, auszuschließen, da wir in diesem mit jedem Schritte an das Gebiet der Poesie, das Streben dahin bemerkten: so können wir vorläufig so viel schließen: daß in der Poesie die Sprache als Inbegriff von Tönen eine große Rolle spielen, und da die Rede keine reine Poesie ist, daß dies durch etwas ähnliches, als der Numerus und die Periode ist, durch etwas Vollkommneres und Ausgebildeteres geschehen werde. Dieses ist nun Sylbenmaaß und Vers, es ist das Metrum, und mit diesem Begriffe haben wir den Unterschied zwischen Poesie und Prosa, so fern er in der Sprachdarstellung existirt, aufgefunden. Poesie ist Sprachdarstellung durch das Metrum, Prosa Sprachdarstellung ohne dasselbe und der Numerus und die Periode sind Bestrebungen in der Sprachdarstellung Poesie und Prosa zu verknüpfen. Daß hierbei nur von äußerer, durch Sprache sich darstellender Poesie und Prosa die Rede sein könne, daß dieses Merkmal nur die Folge eines Innern sei, darf nicht erst erinnert werden.

Hier, scheint, es könnten wir ohne Bedenken dieses Buch schließen, und die Untersuchung für vollendet achten, denn wir haben ja den Gegensatz der Poesie, die Prosa, in ihrer größten Entfernung von der Imagination als formale Wissenschaft darstellend, aufgesucht, haben sie durch die reine Geschichte hindurch zu der darstellenden, von da bis zur Rede verfolgt, und sind so

wieder an die Gränze der Poesie angekommen. Allein noch haben wir keine eigentliche organische Verbindung zwischen Poesie und Prosa zu Stande gebracht, wir haben uns derselben nur genähert, sie nicht verknüpft und zu Einem verbunden. Erst wenn uns dies gelungen, sind alle Lücken ausgefüllt, alle Gegenüberstellungen versöhnt, und wir können mit festem Schritte die letzte noch übrige Untersuchung, die Sprache als Ton betreffend anfangen.

Die Aufgabe ist die Poesie mit der Prosa, imaginative Darstellung mit der des Verstandes, Idealität mit Realität zu verknüpfen. Diese Verbindung aber ist weder durch die Rede, noch durch die darstellende Geschichte zu Stande gebracht. Denn was zuvörderst die Rede betrifft: so ist diese zwar durch ihre Subjectivität, durch ihre unmittelbare Beziehung auf die Einbildungskraft und Empfindung, durch Anwendung der musikalischen Mittel der Sprache, allerdings poetisch und durch Verwandlung eines wahren Faktums, Prosa mit der Poesie verknüpfend. Allein die Verbindung ist nur scheinbar. Stellt der Redner gleich nicht objective Wahrheit auf, so giebt er doch die subjective als solche, ihm kann man nichts schlimmeres sagen, als daß seine Darstellung Poesie sei, und wird sie als solche anerkannt, so verliert die Rede ihren ganzen Werth. Die darstellende Geschichte aber ist unbedingt und sclavisch an die objective Wahrheit gebunden, die Poesie muß diese begleiten, sie der Einbildungskraft anschaulich machen, aber wie eine vorsichtige treue Freundin, die Wahrheit nie ihr Gebiet betreten lassen. Da nun also die Rhetorik und darstellende Geschichte, beide als objective Wahrheit auftreten müssen,

beide die Poesie sich unterordnen, so müssen wir einen andern Vereinigungspunkt suchen. Dieser kann aber nicht in der formalen Wissenschaft liegen, denn diese, abgerechnet, daß sie noch strenger als die Geschichte an die Realität gebunden ist, hat eine Darstellungsform in der Sprache, welche gerade das Entgegengesetzte der imaginativen ist, und kann daher das Gesuchte, durch die Unmöglichkeit, in die Einbildungskraft einzutreten, nicht erfüllen. Wollte es endlich jemand in der rhetorisirten Geschichte suchen, der bedenke: daß Produkte dieser Art einen crassen Widerspruch in sich schließen, indem sie objective Wahrheit als solche, subjectiv fassen und darstellen, und indem sie nach jener streben, die Poesie verlieren, indem sie das letztere thun, die Erstere vernachlässigen. Wenn aber Jemand aus dem Vergnügen, welches der unwissende, ungebildete und geschmacklose an dieser Gattung der Darstellung oft findet, auf eine ihm beiwohnende Ansicht, welche ihren Grundzügen nach ganz richtig ist, schließen, und diese aufsuchen und näher bestimmen wollte: so würde er auf dasselbe Resultat treffen, dem wir uns auf einem andern Wege nähern.

Es ist nehmlich durch das Vorhergehende hinlänglich bestätigt, daß die Vereinigung der Poesie und Prosa nur in der Region der Geschichte statt haben könne, da aber diese ebenfalls an die objective Wahrheit gebunden ist: so läßt sich nicht einsehen, wie hier das Gewünschte gefunden werden solle, so lange die Geschichte auf dem Gesichtspunkte stehen bleibt, auf welchem wir sie bis dahin gestellt haben. Wir müssen also einen andern für dieselbe auffinden, in welchem sie entweder nicht an objective Wahrheit gebunden, oder wo wenig-

stens dieselbe nicht mehr demonstrabel ist, und hier sind zwei Fälle möglich. Der erste Fall ist der: daß die historische Wahrheit eines Faktums oder einer Reihe derselben, nicht bewiesen werden kann, weil dasselbe in eine Zeit fällt, von welcher keine schriftlichen Denkmäler mehr vorhanden sind, welche wir nur aus Ueberlieferung und aus Sagen kennen. Der Inbegriff der Fakten aus dieser Zeit ist die Mythologie, so fern man diesen historischen Gesichtspunkt und diesen allein aufstellt. Allein die Mythologie ist, obgleich sie nicht als objective historische Wahrheit erscheint, zu dem hier gesuchten Zwecke nicht brauchbar, und zwar aus dem Grunde, weil die Sagen für die epischen und dramatischen Dichter, ewiger und rein-poetischer, also durch das Metrum ausgesprochener Darstellungsstoff werden. Denn diese Sagen selbst, indem sie in eine Zeit fallen, in welcher die Sprache ganz musikalisch gebildet ist, werden schon metrisch, und gehen also dadurch die Realität und historische Wahrheit vorbei, und unmittelbar in reine Poesie über, wo sie nun nicht anders, als mit dem vollkommensten Glanze der Dichtkunst ausgestattet erscheinen können. Der zweite Fall aber, in welchem die historische Wahrheit nicht demonstrabel ist, liegt in der Gegenwart unmitttelbar, und folgende Ideen werden uns auf den Gesichtspunkt führen. Die Geschichte ist, weil sie die Menschheit hervorbringt, auch ein Eigenthum derselben, und jedes Individuum trägt dazu nach seinen Kräften und unwillkührlich bei. Der Geschichtschreiber faßt von diesem großen Gemeingute einzelne Reihen auf; welche, und wie groß, darüber entscheidet sein Zweck, nur seien es solche, welche die Menschheit

darstellen, und eben deshalb sie interessiren. Hierin liegt der Grund, warum von den unzähligen Individuen, welche die Geschichte bildeten, nur so wenige in derselben auftreten. Sie waren vielleicht in ihrem Leben sittliche, schöne und gebildete Menschen, aber sie standen mit den großen Gegenständen der Menschheit, dem Staate, der Kunst, der Wissenschaft in keinem äusserlichen, auffallenden und merkwürdigen Verhältnisse. Mag ihr Leben ihnen und ihren Freunden interessant, mag es an innerlichen Revolutionen reich gewesen sein, mögen sie in ihrer Bildung alle Stufen der Menscheit durchlaufen haben: dennoch vergißt ihrer die Geschichte. Die Reihe des Lebens eines Einzelnen ist in der Regel zu unbedeutend, unfähig erforscht zu werden, und zu klein um Darstellung zu verdienen, geht das Individuum in der Geschichte mit aller seiner Realität und Wahrheit, mit dem vollen und lebhaften Interesse, welches es bei seiner Familie, seinen Freunden, seinem kleinen Kreise erregte, unwiederbringlich verloren.

Und so sind wir endlich zu dem Punkte gekommen, in welchem Realität und Idealität, Poesie und Prosa sich in der That durchdringen und vereinigen. Sind nehmlich in der Geschichte eine Reihe von Individuen untergegangen, nicht darum, weil sie an sich uninteressant, sondern nur, weil sie für die Geschichte unbedeutend waren, hatten diese eine Realität und Wahrheit, konnten sie als Bild der Menschheit aufgefaßt und zu demselben erhoben werden: warum sollen wir nicht Individuen erdichten, da ihre historische Falschheit nie erwiesen werden kann, indem immer der Ausweg offen bleibt, daß eben ihre unbedeutende Realität für die Ge-

schichte diese ihre Existenz verschweigen ließ, und warum sollten wir diese erdichteten Individuen, indem wir ihr Leben als Realität annehmen, nicht mit allem Glanze und Farben der Poesie schmücken und dadurch das Individuum zu einem allgemeinen Bilde erheben?

Wir wollen, ehe wir weiter gehen, die Hauptpunkte des obigen uns nochmals vor Augen rücken und erläutern. Poesie und Prosa sollten vereiniget werden, und dieses konnte nicht anders, als auf dem Felde der Geschichte geschehen, aber nicht auf dem Felde der demonstrabeln Geschichte, denn da ist nur Wahrheit, an welcher nicht geändert, welche nicht poetisirt werden darf. Es bleibt demnach nur das in der Geschichte nicht aufgenommene Individuum übrig, und dies zu erdichten, dies als historisch aufzuführen, ohne es jedoch mit der Geschichte zu verknüpfen, haben wir das Recht. So wird ein erdichtetes Individuum zur Realität, und an dasselbe können wir nun eine ganze Reihe von eben so erdichteten Faktis knüpfen, seine Umgebung, seine Freunde, seine Geschichte, welches alles als Realität erscheint. So fern nun in dieser erdichteten Realität ein imaginatives Streben hineingelegt wird, so fern die Geschichte dieses Individuums poetisch behandelt wird, ist in der That Poesie mit der Prosa, Realität mit Idealität verknüpft, und das Produkt davon ist der Roman.

Aus dem oben Angeführten erhellt sogleich, daß bei dem Roman die poetische Darstellung der Realität, der Existenz, mit einem Worte des Lebens die Hauptsache ist, daher ist seine Sprachdarstellung mit Recht prosaisch, und die Poesie wird ihrer eigenthümlichen Form, des Metrums entbunden. Nur vergesse man ja

nicht, daß es unendlich verschiedene Arten giebt, das Leben aufzufassen und darzustellen, daß die eine der Poesie weit näher liegt, als die andere, und daß daher die Stufen der poetischen Darstellung eben so mannigfaltig sind. Allein alles dieses sind Punkte, welche nicht die Sprachlehre, sondern die Poetik näher zu bestimmen hat, vor deren Forum auch die schwierige Frage gehört, ob und wie weit es erlaubt sey, das erdichtete Individuum und seine Geschichte an die wahre zu knüpfen, um den Schein der Realität durch Bezeichnung von Ort, Zeit und Personen desto gewisser hervorzubringen.

Wir übergehen diese Fragen geflissentlich, so wie auch die alberne Gattung, welche man mit dem Nahmen des historischen Romans bezeichnet hat, und merken nur an, daß wir die Prosa des Romans mit dem Nahmen der romantischen Prosa, die ganze Gattung aber mit dem der prosaischen Poesie bezeichnen wollen. Es ist klar, daß diese Prosa, da sie zwischen der metrischen Darstellung des Epos und der prosaischen der reinen Geschichte mitten inne tritt, die Eigenschaften beider mit einander vereinigen muß. Sie hat den ruhigen Gang und das stille Fortschreiten von beiden, und jene süße und klare Besonnenheit, welche dem Erzähler eigen ist, der zwar für seine Erzählung erwärmt und interressirt ist, aber bescheiden seine Individualität der Darstellung nicht einmischt. Von der Sprache des Epos insbesondere aber, borgt die romantische Prosa die Ausmahlung der Gegenstände und der Stimmungen für die Imagination, bey welchem Geschäfte sie mit Wohlgefallen verweilt, und es durch klare und lange Perioden, welche dabei den

höchsten Grad des Wohlklanges haben, vollführt. Jedoch sind die angegebenen Züge, eben weil die Darstellung eine poetische ist, durch den jedesmaligen Stoff im einzelnen sehr modificirt, wie sogar schon die Art das Leben aufzufassen, sich in der Sprache darstellen und das Angeführte hier und da abändern muß.

Da der Roman eine epische Vergötterung der Realität und des Lebens ist, und eine Anerkennung und Auffassuug der Poesie in demselben: so war es natürlich, daß man darauf kam, dies auch durch dramatische Formen und deren verschiedene Unterarten zu thun. Auf welche Abwege man dabei gerathen, und daß man statt der Poesie des Lebens, die Beengungen und kleinlichen Verhältnisse desselben auffaßte und darstellte, ist bekannt. Es kommt aber nicht darauf an, Betrachtungen über das, was geschehen anzustellen, sondern das Streben zu zeigen, welches dem ganzen modernen prosaischen Drama zum Grunde lag, und dem sich die Alten in der sogenannten neuern Comödie ganz auffallend näherten. Die Prosa, in welcher diese Gattung der Dramen dargestellt wird, muß sich nothwendig, besonders in der Comödie, genau an die Prosa des gemeinen Lebens anschließen, und jene kleinen poetischen Figuren des Dialogs, werden eines der Hauptelemente derselben sein. Indessen giebt es auch hier sehr verschiedene Arten die Realität aufzufassen, und je nachdem dies der rein poetischen Darstellung näher oder entfernter geschieht, wird auch die Prosa der Poesie des metrischen Drama in der homogenen Art, näher, und von der Prosa des gemeinen Lebens entfernter sein, oder umgekehrt.

Es wäre nun diejenige prosaische Poesie zu betrachten übrig, welche dem lyrischen Gedichte gegenübersteht, und welche man oft mit dem Namen der poetischen Prosa auszeichnend belegt hat. Allein ob es gleich bekannt genug ist, daß mehrere es versucht haben, auch der lyrischen Gattung eine prosaische Poesie gegenüber zu stellen: so mußte doch dieser Versuch nothwendig mißlingen, denn das lyrische Gedicht geht von der Empfindung aus, und ist also etwas ganz eigenthümlich und ursprünglich Poetisches. Es äußert sich die Gegenstände nur momentan und rhapsodisch an, und nimmt sie auf, ohne die Sphäre zu bestimmen, in welcher sie liegen. Diejenige Prosa aber, von welcher wir hier reden, entwickelt sich aus der Geschichte und hat eine dauernde Ansicht und eine sehr bestimmte Sphäre, welches also dem flüchtigen, lyrischen Auffassen gänzlich widerspricht. Wollte man ja der lyrischen Gattung in der prosaischen Poesie etwas ähnliches gegenüberstellen, so dürften es noch eher jene Gattungen der Reden sein, welche ohne einen äußern Zweck, sondern blos um einen realen Gegenstand zu vergöttern geschrieben, und unter dem Namen von Prunkreden bekannt sind. Die Prosa derselben schließt sich übrigens genau an die der förmlichen Rede.

Es ist aus dem obigen klar, daß die romantische Prosa von den Gattungen der prosaischen Poesie die Blüthe und Krone ist, ein Umstand, den man sich sehr leicht erklären kann. Denn diese ganze Gattung der Poesie geht aus der Geschichte hervor, und im Roman also, der eine historische Gattung ist, muß sie sich am

genauesten

genauſten anſchließen, und in ihrer höchſten Vollkommenheit darſtellen können.

Mit dieſer Gegenüberſtellung und Verknüpfung iſt dies Buch mit dem vorigen verbunden, und kann geſchloſſen werden. Es enthielt die reinen Darſtellungen durch Sprache, ſo fern der Verſtand zu denſelben auffordert. Wir fanden die Proſa als diejenige Sprach-Darſtellung, in welcher der Verſtand ſich äußert, und leiteten ihre verſchiedenen Arten ab, ſo wie bei der formalen Wiſſenſchaft, die einzelnen Verſtandes Operationen. Es kann uns nie einfallen, in das Weſen der Wiſſenſchaft auf dieſe Art eindringen, noch weniger es erſchöpfen zu wollen, dies bleibt den einzelnen und der höchſten unter denſelben überlaſſen. Uns ſei es jetzt genug zu wiſſen: daß Wiſſenſchaft von dem Individuo zum Allgemeinen aufſteigt, es alſo auffaßt, und in dem höchſten Begriffe, das Univerſum anſchaut, ableitet und vergöttert.

Sechstes Buch.

Ehe wir dasjenige selbst betrachten, wovon in diesem Buche als Hauptsache die Rede sein wird, müssen wir uns auf den Standpunkt stellen, von welchem aus wir das Vorzutragende am bestimmtesten zu fassen vermögen, und dies geschieht am leichtesten durch eine Uebersicht des schon Geleisteten, welche hier nöthiger als irgendwo ist. — Im ersten Buche betrachteten wir die Sprache genetisch, entstehend, und dadurch unterschied sich das Vorgetragene von allem Andern in den folgenden Büchern, welche sich auf die Sprache als entstanden, als existirend bezogen. Als entstehend liegt der Sprache, wie oben erinnert die Interjection als reine Empfindung ausdrückend zum Grunde, an welche sich aber das Substantiv unmittelbar knüpft, und wir schlossen daher: daß sie in ihren vollendeten Streben zu jener obgleich gebildet, obgleich nach allen möglichen Richtungen modificirt zurücklaufen müsse. Das Entstandene wurde nun in dem folgendem Buche analysirt, und die Möglichkeit zu bezeichnen gefunden, ohne daß aber bis jetzt von einer bestimmten Bezeichnung die Rede gewesen wäre. Die Redetheile wurden in substantive und attributive zerlegt, jene als Hauptsache constituirt, eine Inhärenz konnte diese wiederum vereinigen, und vereinigt waren sie einem Substantiv, dem

Ur- und Grundredetheile gleich. Dies bahnte den Uebergang zum dritten Buche, in welchem das im vorigen Analysirte, durch die Form des Satzes, sowohl des einfachen, als des zusammengesetzten synthesirt wurde. Allein der Satz war einer Inhärenz, und damit mit einem Substantivo gleich, und dies Buch knüpfte sich also unmittelbar an das zweite und erste an. Wir fanden hier also die Möglichkeit der Bezeichnung zur Würklichkeit erhoben, allein auf das Bezeichnete war bis jetzt durchaus noch nicht reflektirt. Dies geschah erst im vierten und fünften Buche, in welchen die Kräfte des Menschen, Einbildungskraft und Verstand rein betrachtet, nnd Sprachdarstellung verlangend angesehen wurden. Einbildungskraft durch Sprache sich darstellend giebt Poesie, deren verschiedene Formen wir einzeln durchgiengen, und sie grammatisch auf Produktion eines Nominis Proprii, und damit auf das Substantiv, also auf das erste zweite und dritte Buch reducirten. Auf die Worte als hörbar wurde nicht reflektirt, allein auch kein einziger Grund für oder gegen diese Reflexion, als das Wesen der Poesie darstellend und verstärkend oder unterdrückend und vernichtend aufgebracht, sondern die ganze Sache unentschieden gelassen. In dem fünften Buche wurde der Verstand, als sich durch Sprache darstellend betrachtet, auf diese Art entstand Prosa, wir giengen deren einzelnen Formen durch, und reducirten sie grammatisch auf Produktion eines Nominis Appellativi, und hiemit auf die drei ersten Bücher. Was die Wörter als hörbare Reihen betrifft: so wurde die Reflexion darauf in einer gewissen Stelle dieses Buches gänzlich verworfen, nur in der Folge

bei dem Durchschnitts-punkte der Poesie und Geschichte, und der Berührung derselben im würklichen Leben, mit einem Worte bei der Rhetorik, wurde ein Bedürfniß und ein Streben nach Periodik, das heißt nach darstellenden Tonreihen sichtbar. Eben dieses äußerte sich bei der Darstellung der Realität als poetisch, bei dem was wir prosaische Poesie genannt haben. Hierin liegt nun der Uebergangspunkt zu diesem Buche, welches also eine Reflexion auf die Sprache als Ton und Element zu Tonreihen enthält. Dieses Buch aber soll mit dem vorigen allen verknüpft werden, und da wird es nöthig sein, die Art und Weise dieser Verknüpfung genau anzugeben. Zuerst also ist alles in den vorigen Büchern enthaltene, nur bis auf den Punkt der Substantialität zurückgeführt, es liegt aber, wie wir eben sahen, ein noch höherer Punkt der Reduktion da, nehmlich das Zurückführen auf Interjection, auf reine Empfindungslaute. Dieses aber geschieht hier mit Freiheit, denn wir reden hier, wie in den vorhergehenden Büchern von freien Darstellungen, es wird also die auf diese Art entstehende Interjection eine ausgebildete seyn. Würde bei den Tonreihen nur auf diese und allein reflektirt: so giengen alle andere Rücksichten unter, diesem wird aber eben durch das Merkmal ausgebildet widersprochen. Alle andere Rücksichten also, welche die Sprache haben kann, als Darstellung eines Urtheils das heißt als Satz, das Substantiv und Adjectiv, die Verstandesdarstellung und Poesie müssen unter den Gesichtspunkt der Interjection subsumirt werden, er sei zwar Hauptgesichtspunkt, schließe aber die andern nicht aus, im Gegentheil stelle diese in sich, nach ihrer

bestimmten, individuellen Natur dar. Mit andern Worten: das ganze Werk, dem wir bis jetzt unsern Fleiß gewidmet, werde durch das jetzige Buch, organisch, alles hange mit allem zusammen, knüpfe sich zu einem Kreise, aber alles stelle auch alles dar, sei würklich, nur unter anderer Form, dasselbe, und so werde die Sprache zu einer Welt und das Bild derselben. Ein Beispiel mache dies deutlich. Ein Vers ist öffenbar nichts anders, als eine Interjection, er stellt Empfindungen dar. Allein hierauf kann nicht allein reflektirt werden, denn der Vers soll auch neben derselben Ideen ausdrücken. Dies geschieht in der Sprache durch den Satz, es muß also möglich seyn, in einer Reihe von Tönen einen Satz darzustellen, ja sie selost auch als Satz anzusehen, folglich das Ganze als Subject, Prädicat und Copula, als Inbärenz, als Substantiv endlich und Adjectiv. Nur durch diese Ansicht verknüpft sich das Buch mit allen übrigen, und stellt diese in einer andern Form auf. Diese Ansicht muß aber von dem Buchstaben an, bis zur Strophe durchgeführt sein, und Lücken in derselben, würden nur die Unvollkommenheit nnserer Darstellung und unserer Kenntniß, nicht aber das Nichtdasein dieser Verknüpfungen beweisen.

Unsere Untersuchung aber wird, mit der Betrachtung der Bedingungen und der Elemente des Tönens beginnen, von da aus sich mit den Zusammensetzungen derselben von ihrer einfachsten an, bis zu ganzen Reihen, und von da bis zu Reihen der Reihen beschäftigen, bis wir in der Natur der Sache selbst, einen Grund zur Beendigung nnserer Untersuchung finden

werden. Wir gehen also zuvörderst sogleich zu den Elementen und Bedingungen des Tones über, und merken nur vorher an, daß wir uns auf den Punkt stellen, von welchem aus die Sprachwerkzeuge, als schon daseiend, als existirend, als gegeben angesehen werden.

Die allgemeine Bedingung der Sprache ist Luft, jener elastische Körper, welcher zwischen dem darstellenden und empfangenden Subject mitten inne tritt, und durch jenes bewegt, die Sprach-Darstellung zu diesem überträgt. Wir haben an einem andern Orte auseinandergesetzt, wie zweckmäßig dieser Körper für Sprachdarstellung sey, indem er weder an Tageszeiten gebunden, noch als nothwendige Bedingung des thierischen Lebens, je für die Darstellung fehlen könne. Hier sprechen wir von der aus dem Innern der Brust ausgestoßenen bewegten Luft, und zwar zuvörderst von dieser allein, welche ein sehr schönes Symbol für die Sprache überhaupt ist. Die Sprache drückt nehmlich die im innern ruhende Welt, das Eigenthum eines Individuums aus, die Sprache an Luft gebunden, wird auf diese Art an das Ausathmen geknüpft, eine für das thierische Leben im Innern vorgehende, an ein Individuum sich knüpfende Handlung. Sprechen heißt also seine innere Welt, seine individuellen Ideen ausathmen, vergänglich mit dem Individuo, wie der Athem, wie bewegte Luft.

Die durch das Sprechen ausgestoßene Luft, als nothwendige Bedingung der Sprache erhält den Nahmen Spiritus, und es läßt sich denken, daß die Spiritus von der Unmerklichkeit an, wo also die Reflexion auf dieselben unnöthig scheint, bis zu dem merklichsten Grade, ja bis zur Verkörperung in dem Grade

des Consonanten steigen können und müssen. Der erste Grad des Spiritus ist die bloß bewegte Luft, auf welche für jetzt gar keine Reflexion nothwendig scheint, und welche man nicht mit dem sogenannten Lenis verwechseln muß, derjenige Grad, mit welchem man auch die Buchstaben P. K. L. ausspricht, und welche nur die allgemeine Bedingung der Aussprache überhaupt ist. Dieser Spiritus aber kann auf doppelte Art verstärkt werden, einmahl daß er bloß durch den geöffneten Mund strömt, und sich an die Vocal- oder Consonansarticulationen anschließt, oder zweitens: daß er durch den, durch seinen Organismus modificirten Mund hervorgebracht wird, wodurch ein von dem vorigen ganz verschiedener Spiritus entsteht. Es fällt sogleich in die Augen, daß jene Art als Spiritus die größte Aehnlichkeit mit Vocalen haben, und diese repräsentiren, diese Art aber mit Consonanten, und sie darstellen müsse. Wir wollen jene Art unarticulirte diese articulirte Spiritus nennen. Die unarticulirten Spiritus theilen sich dem Grade nach ab in den gelinden, welches der Lenis ist, und in den asper, welchen das H ist, beide können ihrer Natur nach sowohl mit Vocalen als Consonanten concresciren, obgleich mit einem merkwürdigen, unten zu erläuternden Unterschied. Es erhellt hieraus, daß eine jede Sprache diese beiden Spiritus haben müsse, aber keinesweges die Nothwendigkeit sie orthographisch zu bezeichnen.

Diesen stehen entgegen die articulirten Spiritus, welche sich dadurch, wie oben erinnert, den Consonanten nähern. Um diese Näherung hervorzubringen, zu gleicher Zeit aber das Zusammenfallen mit jener Art

von Buchstaben zu vermeiden, muß die Articulation das Mittel halten, zwischen der, welche bei Vocalen, und der, welche bei Consonanten vorkommt. Wenn man dasjenige, was unten über diesen Gegenstand gesagt werden wird, vergleicht: so wird man darauf kommen, daß die Articulation für diese Gattung Spiritus, aus dem geöffnetem Munde, und einer ruhenden, aber an sich nicht natürlichen, sondern modificirten Form der Sprachwerzeuge bestehen müsse, jenes charakterisirt den Vocal, dieses den Consonans. Wird durch die so modificirten Organe ein Hauch ausgestoßen, so wird er gebrochen, und dadurch modificirt. Es erhellt demnach schon hier, daß die articulirten Spiritus, zuerst eine größere Gewalt und Körperlichkeit haben, sodann aber auch eine doppelte Ansicht, als Spiritus, und als Consonanten zulassen werden.

Eine ruhende Form des Organismus der Sprachwerkzeuge, ist nur auf folgende dreifache Art hervorzubringen möglich. Einmahl kann der Hauch durch die zusammengedrückte Kehle gepreßt werden, und so entsteht der Buchstab R, oder der Hauch wird durch die Zähne gebrochen, dann bildet sich der Buchstab S, oder endlich man läßt den Hauch durch die eng geschlossenen gespitzten Lippen strömen, dann entsteht das F, ein Buchstab, welchen man nicht mit φ verwechseln muß. Wie sich nun verhielt der lenis zum Asper: so verhält sich σ zu ϱ, und wenn man die sämmtlichen Spiritus σ F ϱ in eine Reihe stellt: so macht F den Mittelpunkt und die Synthese aus. Die Griechen haben die Labial-Aspiration durch das Digamma in ihrem Alphabete aufgestellt, und die Kraft dieser Aspiration führt

auf einen zwischen der scharfen und gelinden Aspiration in der Mitten stehenden Buchstaben. Das Digamma wurde nehmlich bald statt des Asper, bald statt des Lenis gesetzt, in welcher letzten Funktion es vielleicht dem S ähnlich lautete, zugleich aber stand es, wie die articulirten Spiritus ϵ und ϛ als ein Consonans zwischen zwei Vocalen.

Der eben aufgestellten Ansicht haben mehrere Sprachlehre sich schon genähert, so wollten manche F und S zu den Liquidis rechnen, noch andere aus F S H eine eigene Classe bilden, welche sie Spirantes nennten, allein durch das Obige glauben wir unsere Ansicht als wahr, und bestimmt begründen zu können, und die zweideutige Ansicht, welche sie zulassen, und die man sehr schön durch den Ausdruck Semivokales bezeichnet hat, aufgefaßt zu haben. Es ist lehrreich die Spuren unserer Ansicht in den Sprachen zu verfolgen, und sie so durch die Erfahrung zu rechtfertigen. So finden wir ϵ und ϛ häufig verwechselt, ein Umstand, welcher auf eine Verwandschaft der Natur der Buchstaben hinweißt, und der Verwechselung der Spirituum gleichzuachten ist. Die spirituöse Natur des ϵ drücken die Griechen sehr gut durch einen beigefügten ‘ aus, dieser deutet an die Gewaltsamkeit des Buchstaben selbst, und zeigt daß ϵ der articulirte Asper sei. Die Form ‘ϵ ist aus der Regel zu erklären, daß dieselbe Aspirate nicht doppelt stehen könne, sondern die erste auf das Minimum ihrer Aspiration zu setzen sei. Die Form ϵϵ ist also gleich der Form πφ. κχ. Da aber die spirituöse Kraft dem ϵ nicht ganz zu nehmen ist: so erscheint der lenis als Zeichen, daß ϵ als reiner Conso-

nans zu betrachten. Vielleicht haben auch die Griechen eine doppelte Aussprache des ε gehabt, von welcher die durch die Kehle die Aspiration, die durch die Zunge aber, zu welcher wenige Organe fähig sind, die reine Consonanskraft ausdrückte. Noch ist zu bemerken, daß die mit dem ε verbundene Aspiration, nach der lateinischen Orthographie dem ε nachfolgend zu denken sei, auch kann man eine Möglichkeit absehen, wie für die Ancipität der Sylbe, wenn eine Muta mit einer Liquida folgt, sich in quantitirenden Sprachen ein Grund angeben läßt. Was S betrifft, so ließe seine spirituöse Kraft, wenn auch die Anschauung des Organismus nicht dahin führte, sich aus vielen andern Gründen beweisen. Seine Verwandschaft zum Spiritus und namentlich zum Asper zeigt sich durch den häufigen Uebergang in denselben, auch ist es ja bekannt genug, daß σ hie und da im Griechischen keine Position macht, daß ältere lateinische, besonders aber comische Dichter, das σ am Ende eines Wortes obgleich unter gewissen Bedingungen wegwerfen, welches alles auf eine diesem Buchstaben eigenthümliche Unselbstständigkeit führt.

Wenn wir die Zeichen ' σ F ς ' auf der einen Seite als vorbedeutend, auf der andern aber als die sämmtlichen Operationen der Sprachwerkzeuge schließend ansehen: so muß in den eben aufgestellten fünf Zeichen das ganze Alphabet vorgebildet sein, und so ist es in der That, die unarticulirten Spiritus bilden nehmlich die Vocale, die articulirten, die Consonanten ab. Wie genau diese Abbildung sei, davon wird erst künftig die Rede sein können, hier also nur vorläufig so viel: Wenn man die angegebenen Zeichen, nicht wie eben ge-

schehen, nach ihrer Kraft und Verhältniß zu einander, sondern als eine Linie, welche mit der Lunge anfängt und an den Lippen schließt, aufstellt: so erhält man folgende Reihe ' ' ϱ σ F. Wie nun alle Vocale mit ' und ' verwandt wären: so müßten alle Consonanten mit ϱ F σ verknüpft werden können, und endlich eine dritte Reihe müßte aus der Combination der unarticulirten Spirituum mit den articulirten bestehen, und so findet es sich allerdings. Mit ϱ ist λ und ν verknüpft, mit σ eine ganze Familie geschärfter Laute, mit F, W und μ. Zu gleicher Zeit aber ist π mit F, λ mit τ und ϱ mit κ verwandt, und diese Buchstaben verwandeln sich durch Verknüpfung mit den unarticulirten Spiritus in βγδ und φχϑ. Wenn nun Uebergangspunkte und Näherungen der Vocale und Consonanten nach Grundsätzen gezeigt, wenn das eben angeführte streng bewiesen und vollständig aufgezählt worden: dann werden wir in der That das allgemeine Alphabet construirt haben, welches in den gegenwärtigen Augenblick unser Zweck ist.

Das einzelne tönende Element einer Sprache nennen wir in Zukunft einen Buchstab, und durch diese Erklärung schließen wir die unarticulirten Spiritus von der Reihe der Buchstaben aus, wie wir die articulirten Spiritus ϱ F σ wieder in die Reihe der Buchstaben hineinziehen. Auch schließen wir durch die Bestimmung tönendes Element, das sichtbare orthographische Zeichen desselben, welches ebenfalls oft mit dem Nahmen: Buchstab bezeichnet wird, von unserer Untersuchung aus. Die Summe der tönenden Elemente heißt das Alphabet. Was wir nun in der Zukunft suchen,

ist nicht die Erklärung des Alphabets einer einzelnen Sprache, sondern einmahl das Uralphabet, das heißt: die Summe der einzelnen tönenden Elemente, welche allen andern zum Grunde liegen, und dann zweitens eine Reihe von Ableitungen, von jenem ersten ausgehend, deren Summe das allgemeine Alphabet constituirt. Nur auf diese Art lassen sich die Alphabete einzelner Sprache erklären, und sich theils ihre nothwendige Buchstaben, theils ihr hie und da sichtbarer Luxus erläutern, denn einer jeden Sprache liegt jenes Uralphabet zum Grunde, obgleich es sich vielleicht in keiner rein oder vollständig wieder findet, sondern alle es nur mehr oder weniger zu erreichen streben, oder über dasselbe hie und da hinausgehen. Wir können daher im folgenden auf Einwürfe der Art: daß in diesem einzelnen Alphabet ein Buchstab vorkomme, welcher hier nicht angeführt sei, oder umgekehrt, nicht achten; denn es wird im folgenden bewiesen werden, daß das Alphabet aus zwei verschiedenen Richtungen bestehe, und daß in einer jeden derselben, sich reine Punkte vorfinden, welche eben die Buchstaben ausmachen; daß aber zwischen diesen reinen Buchstaben, wieder Modificationen derselben, namentlich in der Vocalreihe fallen, welche unerschöpflich sind, versteht sich von selbst.

Das Streben der Sprache, so fern sie Begriffe darstellt, wurde oben dahin bestimmt, daß sie Substantialität suche. Allein aus demselben Streben entstand auch die Spaltung der Redetheile in substantive und attributive, von welchen jene ursprünglich die Ausdehnung, das räumliche; diese das Innere, die Empfindung ausdrückten. Diese Entzweiung wurde durch die

Form der Inhärenz und durch den Satz wieder aufgehoben, und so die Rückkehr zum Substantiv bewerkstelligt. Ganz dasselbe muß sich hier, wo wir von den tönenden Elementen der Sprache reden vorfinden, auch sie müssen sich in zwei ganz verschiedene Reihen spalten, von denen die eine die attributiven, die andere die substantiven Redetheile repräsentiren muß, beide Linien müssen sich schneiden, und die Verbindung derselben gleich sein dem Elemente.

Es ist durch das obige gezeigt, daß die Summe der Buchstaben in Elemente für die Empfindung oder für das Innere, und in Elemente für das Aeußere oder die Substanz zerfallen werde. Wenn wir dies vorläufig annehmen: so können wir fragen, nachdem wir zuvor die Existenz der Sprachwerkzeuge supponirt haben: Ob nicht einer, und welcher organische Unterschied sich zwischen den tönenden Elementen für die Empfindung und denen für das Aeußere finde? Hier könnte leicht Jemand darauf fallen: daß dieser Unterschied sich am deutlichsten dadurch könne abbilden lassen: daß bei den Elementen für die Empfindung die Richtung von innen nach außen, bei denen für die Substanz von Außen nach Innen gehe. Allein dies ist wie jedem die Erfahrung zeigen kann, unmöglich, auch ist es aus dem oben gegebenen Begriff von dem Spiritus, als der allgemeinen Bedingung des Tons klar: daß da sich ein jeder Spiritus auf das Ausathmen bezieht, die ganze Sprache und ihre Elemente die Buchstaben an die Richtung nach vorne geknüpft sind, und von diesem allgemeinem Gesetz scheint nur das einzige ſ als Schlußpunkt der Reihe eine Ausnahme zu machen. Wenn

also die Richtung des Einathmens zur Bildung der Buchstaben unmöglich ist, wenn alle Buchstaben nothwendig die Richtung nach vorne erhalten, indem diese zugleich für den Zweck der Sprachdarstellung die natürliche ist: so müssen wir einen andern unterscheidenden Charakter für diese Classen suchen. Die Brust und ihre Bewegung, welche in der Sprachdarstellung zum Spiritus wird, ist der Ort und das Symbol der Empfindung, und die ausströmende Luft; der Spiritus also, derjenige Punkt, an welchen sich die, die Empfindung ausdrückende Buchstaben anschließen sollen, und da hier der Spiritus nur als Bedingung der Hörbarkeit auftritt: so muß es der Spiritus Lenis sein, dem sie sich verbinden, wodurch aber ihre Möglichkeit sich mit dem Asper zu verknüpfen, so wenig geleugnet wird, daß wir sie vielmehr, wie auch die gemeinste Erfahrung lehrt, gradezu behaupten, nur daß wir auf diese Verbindung, als eine von der ersten abgeleitete, hier noch nicht reflektiren. Da nun der Spiritus Lenis nichts als reine Bedingung ist, also noch kein Buchstab: so muß er durch die Sprachorgane, ob durch eines oder mehrere, und im erstern Falle durch welches, ist uns für jetzt gleichgültig, modificirt werden. Die Empfindung ist innere Bewegung, welche im Streben sich darzustellen, sich nach Außen hinbewegt. Wir betrachten hier die reine Empfindung, nicht einzelne, und da müssen wir sie als Bewegung behandeln, und in so fern eintheilen. In der Bewegung läßt sich nichts unterscheiden, als die Heftigkeit oder Langsamkeit derselben, welche beide Extreme von selbst einen Mittelpunkt bilden, und darnach können wir die Empfindungen an sich: in heftige,

langsame und schwebende eintheilen. Wenn nun jene von innen nach außen sich bewegt: so wird sie den Weg dahin verkürzen, wie die zweite ihn verlängern, und die dritte sich nach außen bewegen, ohne Modification des Weges. Daraus folgt: dasjenige Organ, durch welches die, die Empfindung ausdrückenden Buchstaben gebildet werden, muß sich mit dem Spiritus Lenis sehr leicht und natürlich verbinden, und muß einer Verlängerung sowohl, als einer Verkürzung fähig sein, und zwischen beiden muß eine natürliche Lage statt finden. Ferner: da die Empfindung etwas gleichartiges, nur dem Grade nach verschiedenes ist: so wird diese Gleichartigkeit am besten durch ein Organ ausgedrückt, welches zwar mannigfaltiger Modificationen fähig ist, die aber nicht durch heftige Thätigkeit hervorgebracht werden, indem dadurch das Ausströmen der Empfindung gehindert, und der Spiritus gebrochen und undeutlich würde. Nicht also Kehle, Gaumen, Zunge, und heftig bewegte Lippen werden zur Bildung der die Empfindung ausdrückenden Buchstaben fähig sein: sondern der Mund an sich, dessen Oeffnung durch die verlängerten oder verkürzten Lippen, und die geöffneten Zähne mannigfaltig bestimmt, und so der Spiritus modificirt werden würde. Diejenige Classe der Buchstaben, welche auf diese Art zu Stande kommt, welche an sich betrachtet, die Empfindung ausdrückt, und die attributiven Redetheile repräsentirt heißt: Vocale. Das Wesentliche der Vocale ist also folgendes: Sie bilden eine Classe von Buchstaben, an welche sich die Aspiration nothwendig und allgemein anschließt, bei ihrer Aussprache verhalten die sämmtlichen Sprach-

werkzeuge sich unthätig, und bilden eine lange Linie, durch welche der Hauch, das eigentliche Symbol der Empfindung, ungehindert ausströmen kann. Die Modification aber erhält der Vocal durch die ruhende Oeffnung des Mundes, und die verschiedene Verlängerung oder Verkürzung der Lippen, einem Sprachorgan, welches da es selbst einen Spiritus hat, sich sehr leicht mit dem Lenis verknüpft. Uebrigens drückt, nur dies haben wir bewiesen, die Summe der Vocale, nicht einzelne Empfindungen, sondern den Grad derselben aus. Da die Modification des Spiritus Lenis die Hauptsache ist, diese aber durch die verschiedene Oeffnung des Mundes hervorgebracht wird: so erhält man, wenn man von der kleinsten Oeffnung des Mundes an, bis zur größten mißt, eine perpendiculäre Linie, auf welcher die einzelnen, sogleich abzuleitenden Vocale, als einzelne Punkte stehen. Aus der eben aufgestellten Ansicht, gehen folgende Anmerkungen hervor: Jeder Buchstab, welcher einen Spiritus in sich hat, wird dadurch dem Vocal genähert. Diese Näherung aber hat wiederum Grade, denn bei dem Vocal geht der Spiritus voraus, und die Modification folgt nach, wodurch der Spiritus sich sehr eng mit dem Buchstaben vereinigt, weit weniger ist dies der Fall, wenn er nachfolgt. Diejenige Buchstaben also, welche spirituös sind, und die Natur der Vocale nachahmen, sind ihnen auch bei weitem näher verwandt, als die denen der Spiritus nachfolgt. Man vergleiche, um dies sich fühlbar zu machen ε σ F μ λ ν mit β γ δ φ χ ϑ. Ferner: Es könnte wohl sein, daß wir bei der Deduktion der einzelnen Vocale in der perpendiculär Linie, auf Vocale stießen

bei denen die eigentlichen Redeorgane schon anfingen thätig zu werden, und dies würde dann der Punkt sein, wo sich die Consonanten anknüpfen müßten, daß dieser an dem beiden äußersten Enden der Vocallinie liegen müsse, wird ein kleines Nachdenken zeigen. Das eben dargestellte bestättigt die Ansicht der einzelnen Sprache durchaus, und folgende Bemerkungen werden dies klar machen. Die Interjection ist eine Wortart, welche die Empfindung unmittelbar ausdrückt. Wenn man diese im Ganzen betrachret, und also theils einzelne, sehr seltene Ausuahmen übersieht, theils die später gebildeten, als die aus nachahmenden Schällen, nehmlich die aus Imperativen und Substantiven abgeleiteten ausschließt, so wird man finden: daß diese theils aus einzelnen Vocalen, theils aus liquidis, und hauchenden Buchstaben mit Vocalen verbunden bestehen, und so zeigt es sich auch hier, daß die Vocale der Darstellung der Empfindung ursprünglich gewidmet waren. Eben diese Bemerkung kann man bei Kindern machen, deren erste Sprachäußerungen aus Vocalen bestehen, weil sie noch nichts, als Empfindungen kennen. Am deutlichsten aber zeigt sich dies bei der Musik, welche Kunst, wie oben erinnert, die reine Empfindung ausdrückt, uud stets in Vocalen darstellt.

Es frägt sich nun, wie reine Vocale möglich sind, das heißt: Welche reine Punkte auf jener perpendiculären Linie liegen? Wir haben oben drei Punkte kennen gelernt, der erste war derjenige, welcher entstand, wenn man die bei der Hervorbringung der Vocale nöthigen Lippen hervorstreckte, und auf diese Art den Mund spitzte. Wird in dieser Richtung des Mundes

der Spiritus ausgestoßen: so entsteht der Vocal U. Hiebei ist folgendes zu merken: durch die Hervorstreckung der Lippen ist der Weg, welchen der zu brechende Spiritus zu durchlaufen hat, so verlängert, als möglich, daher drückt U nach den obigen die Ruhe oder langsame Empfindung aus, die Empfindung, welche sich aus dem Innern der Brust mit Mühe losmacht und fortschreitet. Ferner, es ist auffallend, wie bei der Produktion dieses Vocals, die Lippen eine sehr thätige Rolle spielen, daher ist nach dem obigen zu schließen, daß hier sich ein Consonans anschließen werde, und zwar ein Lippenconsonans, welches wir weiter unten zeigen werden. Ganz ein entgegengesetzter Vocal entsteht, wenn die Lippen sich in die Breite ziehen, und die Oeffnung des Mundes sich möglichst verengt, auf diese Art bildet sich der Vocal J. Durch die Richtung der Lippen in die Breite, wird der Weg, welchen der zu brechende Spiritus zu durchlaufen hat, so verkürzt als möglich, daher drückt J nach dem obigen die rasche, heftige Empfindung aus, welche aus dem Innern der Brust sich schnell einen Weg nach außen sucht. Bei diesem Vocal findet sich, daß die Zähne durch eine starke Verengerung sich thätig beweisen, den Spiritus zwischen Zähne und Kehle momentan gleichsam einsperren, und so den Laut innerhalb der Höhle des Mundes an dem Gaumen sich zu bilden zwingen, daher ist allerdings zu schließen, daß auch hier sich ein Consonans und zwar ein Kehl- oder Gaumenlaut anknüpfen werde. Zwischen diesen beiden liegt die natürliche Oeffnung des Mundes in der Mitte, und der so entstehende reinste und eigentlichste Vocal ist A, denn bei seiner Produktion hört fast

alle Thätigkeit der Sprachorgane auf, nur die Zunge macht eine kleine fast unmerkliche Bewegung, und daher kann man diesen Vocal in der Reihe, als den ansehen, welcher die Zungenbuchstaben, welche im Consonantensystem wieder die Vocale spiegeln, darstellet. Eine natürliche Empfindung hat kein anderes Prädikat, als das der Klarheit, eine Eigenschaft, welche auf der Tonleiter durch Fülle und Schall sich äußern kann. Durch diese drei Punkte aber sind noch zwei andere, einer zwischen U und A, ein anderer zwischen A und J gegeben, welche durch mittlere Oeffnungen des Mundes, deren Maaß durch die Stelle bestimmt wird, erfüllt werden. So entsteht zwischen U und A: O und zwischen A und J: E. Merkt man auf E genau: so findet man in ihm noch eine kleine Näherung an den Consonans, die aber fast unmerklich ist. O drückt eine Empfindung aus, welche allemahl mit einem gewissen Grad der Langsamkeit verwandt ist, E eine solche, welche sich an schnelle Folge und Heftigkeit am unmittelbarsten schließt. So wären demnach die vollkommene Vocallinie U O A E J, und wir könnten sicher sein, daß auf derselben sich keine reine oder ganze Punkte weiter vorfinden. Durch das Obige soll aber keineswegs behauptet werden, daß diese ganze Linie sich in einer jeden Sprache vorfinden müsse, denn mehrere z. B. die holländische entbehren des U. Auch ist nicht dadurch, daß wir U A J, als Grundvocale setzen, gesagt: daß diese empirisch in den Sprachen die ersten gewesen. Vielleicht waren diese O A E, oder wenn wir einem sehr scharfsinnigen Sprachkenner auf sein Wort glauben wollen, denn er führt keine Gründe seiner Behauptung an: A E U.

Betrachten wir die Reihe der Vocale, als ein Ganzes: so machen sie eine, jedem Menschen natürliche Tonleiter aus, und hier sehen wir die erste Spur einer ächten und wahren Musik, welche durch die Sprache möglich ist, und durch Verse, Reime, Assonanzen, würklich gemacht wird. Wir werden bei der Abhandlung über diese Gegenstände hierauf zurückkommen, hier also nur folgende Bemerkungen, an welche wir weiter unten wieder anknüpfen wollen. Wir betrachteten im vorigen die Empfindung im allgemeinen, und da gab es keinen andern Unterschied, als dem Grade nach, sie war entweder langsam, näherte sich dem Schweben, schwebte würklich, bewegte sich rasch, oder so schnell als möglich. Diese Eigenschaften wurden räumlich dargestellt, durch die Länge und Kürze des Weges, den der Schall durchlief, und musikalisch durch die Höhe und Tiefe des Tons. Je länger der Weg, je tiefer der Ton, je kürzer jener, je höher dieser. Es versteht sich, daß bei einer Anwendung dieser Sätze auf Musik, sie noch mannigfaltige Modificationen erhalten, indem wir sie hier in unmittelbarer Beziehung auf Sprache auffassen und vortragen. Wenn wir nun auf die einzelnen Empfindungen reflektiren: so sehen wir, daß diese ihrer Natur nach, sich an langsame und schnelle Bewegung knüpfen, und durch dieselbe äußern, und so befaßt ein jeder Vocal, Classen von Empfindungen, welche er darstellt. Will man dies aber aus der Sprache erweisen und deutlich machen: so muß man folgendes sehr wohl überlegen. Die gegebene Sprache hat sich von der Ursprache außerordentlich entfernt, und zwar auf gedoppelte Art. Einmahl sind die Zeichen aus

nachahmenden in willkührliche übergegangen, sie sind aus der Imagination in das Gedächtniß getreten. Als demselben inwohnend, kam es auf ihre nachahmende Natur nicht weiter an, diese konnte vernachläßiget werden, die Rede blieb immer noch verständlich. Daher wird es begreiflich, daß die Form der Wörter geändert werden konnte, und sie noch verständlich blieben, und daß das Gesetz dieser Veränderungen, sowohl bei Vocalen als Consonanten, die Bequemlichkeit der Aussprache wurde. In Hinsicht der Vocale rückte die Aussprache so viel möglich in die mittleren Töne, also in O A E, und fast eine jede Sprache hat einen herrschenden Vocal in sich, die deutsche zum Beispiel leider das dumpfe E. Ferner finden sich in der Sprache Wörter aus sehr verschiedenen Bildungsperioden, welche man oft nicht historisch absondern kann. Die allgemeine Regel ist die: daß die Wörter für Anschauungen und besonders diejenigen, welche solche bezeichnen, die jeder Mensch nothwendig hat, und haben muß, die älteren sind, wobei man aber so viel möglich auf ihre ursprüngliche Form sehen muß. Daraus folgt: daß wir nicht blos Adjectiven, sondern auch Substantiven, an welche sich die Empfindung, als Folge knüpft unsere Aufmerksamkeit, widmen müssen, wobei es nicht außer Acht zu lassen: daß vorzüglich die Stammsylbe eines Wortes und deren Vocal in Betrachtung kommt, und daß dieser durch hauchende oder flüssige Buchstaben von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt, und bald durch diese Umgebungen in die Höhe gelegt, bald degradirt erscheinen kann.

Nach den eben auseinandergesetzten Ideen und

Einschränkungen, wird es möglich werden, folgendes über die Bedeutung der Vocale im allgemeinen festzusetzen. U stellt alle diejenigen Empfindungen und Anschauungen dar, deren Charakter Langsamkeit und Unannehmlichkeit ist. Es drückt daher Grausen, Furcht, Dumpfheit aus, wie die eben genannten Wörter dies beweisen, aufähnliche Art sind die Wörter: dumm, Luft, krumm, Kummer, Ruhe, und andere zu erklären. A dagegen ist zuvörderst der Vocal, auf dem die natürliche Stimme ruht, und er drückt die Empfindung ohne Leidenschaft, im regelmäßigen Gange fortschreitend aus. Der Charakter dieser Art der Empfindungen, ist Klarheit, Wahrheit, Schall und Hall, wozu die eben gegebenen Wörter, Beispiele sind, denen man nach folgende Glanz, Wasser, Glas, flach, platt und andere hinzufügen kann. Das I drückt alle heftige und rasch fortschreitende Empfindungen ans, als: spitz, springen, Stich, Licht, Schimmer, Fisch, Schiff. Das O als wenig entfernt von dem U, hat von ihm die Darstellung einer langsamen Empfindung behalten, durch seine Nähe zum A aber, erhält es den Charakter der Klarheit, es stellt dar, Grausen zur Klarheit erhoben, mit einem Worte: Größe, und was von diesem wieder unzertrennlich ist, harmonische Fülle. So erkläre man: voll, Lob, Stolz, Ton, Glocke, Gott, hohl, Donner, und andere. Das E endlich hält das Mittel zwischen der Klarheit des A, und der Schnelle des I, und drückt daher Kleinheit, Gleichgültigkeit und Verworrenheit aus, durch Schnelligkeit verdunkelte Klarheit. — Da in so vielen Wörtern die Vocale nichts anders, als die Mittel der Aussprache sind, indem eine

große Anzahl der alten Ideen ausdrückt, welche entweder ihre anschauliche Kraft verlohren haben, oder Gegenstände bezeichnen, welche dieselben nicht erhalten können: so begreift man, wie eine Reihe von Wörtern diesen dumpfen Laut erhalten hat, und dadurch bedeutungslos in ihrem Tone geworden ist. Es läßt sich erklären, warum Nationen von lebhafter Einbildungskraft, entschiedenem Charakter, und reizbarer Empfindung, jenes E aus ihren Sprachen fast verbannt, die entschiedneren Vocale, und mehr tönenden Laute vorgezogen haben, warum die Lateiner so häufig auf A und O ruhen, wie das Hinneigen nach dem E so charakteristisch für die Deutschen ist, und eine Menge anderer Umstände, deren Aufzählung hier unzweckmäßig sein würde.

Nach dem obigen dürfen wir es wohl nicht befürchten, daß irgend Jemand die aufgestellte Ansicht so zu widerlegen suchen werde, daß er sagt: Jene Charakteristik der Vocale beruhe auf einer Täuschung. Das A drücke nicht die Klarheit aus, sondern weil das A in Klarheit vorkomme, so legten wir dem A diesen Begriff bei. Wer diesen Einwurf im Ernste vorbringen könnte, würde zeigen, daß er keine Begriffe von dem Ursprunge der Sprache hätte, und daß er es vergessen habe, daß die Vocale Elemente der Sprache sind, denen eine Bedeutung an sich, obgleich eine vage zukommen muß, und daß, wenn gleich die Wörter als organisirte Ganze das erste sind, was die Sprache producirt, man dennoch in der Periode der Sprachbildung, die wir oben sahen, ihrem größten Theil noch regelmäßig fortschreitet, für eine bestimmte Sache un-

möglich ein bestimmtes Wort wählen könne, wenn man nicht die Zweckmäßigkeit der Elemente, aus denen es verbunden war, ihre Annäherung an die Sache, und ihre Nachahmungsfähigkeit gefühlt, und darum diese einzelnen, und diese Verbindung derselben für diesen bestimmten Fall gewählt hätte. Dadurch läßt sich ferner die vage Bedeutung der einzelnen Elemente erklären. Sie muß wohl unbestimmt sein, da sie zu so vielen, mannigfaltigen, und durchaus verschiedenen Darstellungen brauchbar sein soll, und da so mannigfache Modificationen durch die Umgebung möglich sind. Was wir aber hier bei Gelegenheit der Vocalen erinnert haben, wollen wir auf die Consonanten ebenfalls ausgedehnt wissen. Der obige Einwurf aber ist so verkehrt und so leicht zu widerlegen, daß wir die wenigen Worte gegen ihn nicht würden angewendet haben, wenn er nicht der gewöhnliche wäre, welcher gegen diese Art der Bemühungen vorgebracht würde. Und es ist wahr, daß diejenigen, welche sich bestrebt haben, hierin etwas zu leisten, mit zu vieler Bestimmtheit, und eben daher mit zu großer Willkühr zu Werke gegangen sind. Dies thut aber der Idee und dem Streben selbst so wenig Schaden, daß vielmehr alle Ursach da ist zu wünschen, daß recht viele auf dem Wege, der hie und da gebrochen ist, fortschreiten. Ich will es nehmlich nicht verhehlen, daß wir hier an der Schwelle einer Reihe von Ideen angelangt sind, deren kleinsten Theil ich hier entwickeln kann, und in deren Besitz vollständig zu sein, ich weit entfernt bin zu glauben. Ich halte nehmlich theils ein allgemeines Wörterbuch für möglich, theils bin ich überzeugt, daß durch dasselbe, und ob-

gleich mit vermehrter Schwierigkeit auch ohne dasselbe eine ganz andere Einrichtung der Wörterbücher für einzelne Sprachen möglich ist, durch welche sie, statt wie jetzt ganz unabhängig von der Grammatik zu existiren, derselben einverleibt, und eine Fortsetzung und Erweiterung mancher schon jetzt in derselben vorkommenden Capitel sein würde. Ich halte es für zweckmäßig, und an seinem Orte über diese Materie einige erläuternde Worte hinzu zu fügen.

In einer jeden Grammatik kommt im Anfang eine Aufzählung der tönenden Elemente der Sprache vor, welche aber nur als Mittel die Sprachzeichen zu lesen behandelt werden, eben so hat man weiter hin in mehreren Capiteln, die in der bestimmten Sprache vorkommenden Ableitungssylben historisch gesammelt. Bei diesen Bemühnngen habe ich es immer unbegreiflich gefunden, daß man nicht über das Alphabet einer jeden Sprache philosophirt, daß man die Mängel, oder den Luxus desselben auseinandergesetzt hat, welches man selbst nach den geringen Bemühungen mehrerer Sprachlehrer schon gekonnt hätte. Eben so ist es zu verwundem, daß man über die Verbindungen der Consonanten untereinander so gut, als nichts gedacht und aufgestellt hat. Ferner, indem man eine Grammatik schreibt, giebt man einer jeden Sprache Consequenz, man hat diese auch in den Ableitungssylben geahndet und gefunden, warum dehnt man dies nicht auf die Stammwörter aus? Warum ordnet man diese nicht in Familien und Classen zusammen, und bringt auf diese Art den consequenten Gebrauch der einzelnen Buchstaben, und ihrer Verbindung zur Klarheit, wenn dies auch nur empi-

risch geschähe? Es würde sich auf diese Art eine Menge Resultate ergeben, welche die Erlernung der einzelnen Sprache ungemein erleichterte. Es versteht sich, daß derjenige, welcher diese Arbeit unternähme, genaue Rücksicht auf den Ursprung der behandelten Sprache nehmen müßte, es ist klar, daß er sich zuvörderst mit der Geschichte der einzelnen Wörter der Sprache bekannt gemacht hätte, und zu diesem Geschäfte paßt sich daher keine besser, als die griechische und deutsche, weil man nirgend die Veränderung der Stämme so lange und deutlich verfolgen kann. Auf diese Art könnte man eine einzelne Sprache auf wenige Principien zurückbringen, welche ungefähr die Gewisheit der Regeln über das Geschlecht der Wörter haben würden. Allein wie eine Sprachlehre möglich ist: so muß auch eine Wortlehre, oder ein allgemeines Wörterbuch möglich sein, denn es ist keinem Zweifel unterworfen, daß sich die Stämme einer Sprache berechnen lassen. Diese Idee ist es übrigens, welche des Hemsterhuis Theorie zum Grunde liegt, nur daß er, in dem er von Vocalen, und dann wieder von Verbalformen ausgeht, das Ganze sogleich auf einen schiefen Gesichtspunkt stellt, daß er zu ängstlich sorgt, die griechische Sprache nicht aus den Augen zu verliehren, da doch das Beste seiner Theorie, über jede einzelne Sprache hinausgeht, und endlich: daß er so durchaus bei dem Aeußern stehen bleibt, sich nie um die Bedeutung des Aufgestellten kümmert, sondern nur empirisch, und ohne alle philosophische Grundsätze zu Werke geht. Einen Theil der angeführten Ideen wird man erst durch dasjenige, was wir weiterhin über die Consonanten, und die Sylbe

sagen, verstehen lernen. Die weiter Ausführung, aber der hier angedeuteten und unten anzudeutenden Principien gedenke ich in einer besondern Schrift: Ueber Buchstab, Sylbe, Wort, Schrift, Vers und Deklamation zu liefern. Denn in der That sind wir bei der Menge der zu entwickelnden Idee, hier so durch den Raum beengt, daß wir kaum die ersten Grundlinien entwerfen können. Für diejenigen Leser, welche sich über manches hieher gehörige unterrichten wollen, ist die treffliche Schrift, des bei weiten nicht genug geehrten und bekannten Anton zu empfehlen: Ueber Sprache in Rücksicht auf Geschichte der Menschheit, in welcher man die trefflichsten Ideen in gedrängter Kürze, und mit großer Freigebigkeit zerstreut findet. Die in derselben vorgetragenen Materien gehen übrigens vielleicht, ohne das der Verfasser es wußte, oder wollte, gegen die Theorie von Hemsterhuis an, welches dies schon beweißt, daß der Grundpunkt der Antonschen Ideen die Consonanten sind. Es wäre zu wünschen, daß ein Kenner beider Werke die Grundsätze beider vergliche, und die hohen Verdienste jedes beider Männer einmahl gehörig zur Sprache brächte. — Jetzt kehren wir zu unserer Materie zurück.

Die angegebene Vocalreihe war also die einem jeden Sprechenden natürliche Tonleiter, und jeder einzelne Vocal drückt wieder einzelne, und ganze Classen von Empfindungen aus. Wenn dem so ist, und durch die Poesie bestimmte Empfindungen ausgedrückt werden, so folgt, daß die Stimmung eines einzelnen Vocals durch die einzelnen Reihen gehen. und die daselbst vorkommenden Vocale sich assimiliren könne. Ein

Beispiel mache dieses deutlich. Gesetzt ein Dichter ließe in einem Drama, eine seiner Personen eine Erzählung von einem Begegniß machen, welches sie mit Furcht und Grausen erfüllt habe: so würde nothwendig die Stimme des Erzählers in U herunterfinken, und alle Vocale, welche in dieser Erzählung vorkämen, würden zwar ihrem Intervall nach ausgesprochen werden, und also die Modulation der Stimme, welche die Vocale fordern würden, unverletzt bleiben, allein sie würden alle in dem Umfang von U fallen, dies würde der Ton werden, aus dem die ganze Erzählung gesprochen würde, und der Charakter, welcher dem U eigen ist, würde dadurch über das Ganze verbreitet werden. Was wir hier von U behauptet haben, gilt übrigens von jedem andern Vocal und Diphthongen, und hier zeigt sich die Möglichkeit durch die einzelnen Vocale die Rede in eine Musik zu verwandeln. An diesem Orte liegen die Principien der Deklamation, so fern man diese wissenschaftlich auffassen will, und es ist vielleicht wenigen bekannt, daß die glückliche und sinnreiche Idee, auf diese Weise die Deklamation zu fixiren, und als Musik darzustellen, dem Herrn Magister Schocher gehört, der sich durch die Auffassung derselben, ein sehr großes Verdienst erworben hat. Daß es in der Deklamation ohne diese Kenntnisse vortreffliche Künstler gebe, ist kein Beweis gegen die Sache, eben so wenig, daß ohne Talente und Geschmack das Ganze mehr eine Spielerei sei, und in Pedanterei ausarte, denn gesetzt die Sache wäre nicht praktisch, jedoch an sich wahr, welches aber unmöglich ist: so würde sie immerdar wissenschaftliches Interesse behalten. Allein die oben ent-

wickelte Idee durch die Vocale eine Musik hervorzubringen, liegt auch durchgängig in der Assonanz, besonders aber, so wie sie Friedrich Schlegel in manchen Stellen des Trauerspieles: Alarkos gebraucht hat. Statt sich nehmlich der classischen Form zu bedienen, und die assonirenden Verse, durch einen dazwischen gesetzten zu trennen, hat er sie durchweg gebraucht, und dabei häufig den in der Assonanz herrschenden Vocal, innerhalb des Verses zerstreut. Dadurch wird der Leser gezwungen an den Stellen, wo der herrschende Vocal ist, diesen anszusprechen, und da die Assonanz jederzeit am Ende des Verses steht, und hier der Vocal am meisten heraustritt: so bekommt der Zuhörer unvermerkt die Idee der Bedeutung des Vocals in das Ohr, wobei es sich versteht, daß die Kraft des Vocals mit dem Inhalte harmoniren müsse.

Wir haben eben die Vocale in musikalischer Bedeutung betrachtet, eine Rücksicht, welche hier, wo wir von den tönenden Elemeuten sprechen, wenigstens eben so sehr in Betrachtung kommt, als die organische, von welchem Gesichtspunkt wir sie früher ansahen. Wir erinnern es daher beiläufig, daß diese doppelte Beziehung auf das organische und musikalische durch dieses ganze Buch hindurch laufen wird, und daß die Reflexion auf das organische grade das ist, was im zweiten und dritten Buche die Ansicht des Verstandes bei einem jeden Redetheile war, die musikalische aber das, was die eben daselbst jedem Redetheile hinzugefügte imaginative bedeutete, und daß wir also folgendes Verhältniß finden, wie der Verstand zur Imagination, so verhält sich Sprach-Organismus zur Musik.

Wir

Wir kennen bis jetzt nur die fünf Vocale U O A E J, und nichts als diese, wir haben ihre allgemeine Bedeutung erforscht und dargestellt, allein ein jeder sieht sogleich, daß die Sprache innerhalb dieser Gränzen nicht stehen bleiben kann. Denn da die Sprache nach Substantialität, und deren Darstellung strebt: so fehlt die eine Richtung, wodurch das Aeußere dargestellt wird, und eben so die bestimmte Bedeutung. Diese aber kann nur entstehen, durch Vervielfachung der Töne, und da wir bis jetzt, nur jene fünf reinen Töne kennen: so ist dies nur möglich durch eine Verbindung derselben untereinander, wo aus je zwei und zwei ein dritter verwandter entsteht. Die Verschmelzung zweier Vocale zu einem nennt man einen Diphthong, und da wie unten gezeigt werden wird, die bestimmte Bedeutung sich an die Verbindung eines Vocals mit einem Consonans, oder an die Sylbe knüpft: so müssen wir organisch den Diphthong, als ein Streben nach der Sylbe betrachten, als dasjenige, was zwischen den Vocal und der Sylbe mitten inne liegt. Wir werden weiter unten eine Einschränkung des letztern Satzes kennen lernen, hier fügen wir nur folgendes, um Missverständnissen auszuweichen hinzu. Wir leugnen nicht, daß nicht ein Vocal oder Diphthong eine Sylbe machen, daß heißt einen Theil eines Wortes ausmachen, oder gar ein Wort sein könne, sondern wir behaupten nur, daß eine solche Sylbe keine vollkommene sei. So muß der Sprachlehrer in Sprachen, welche durch Endsylben dekliniren behaupten, daß indeclinable Substantive und Adjective nicht vollkommene Redetheile sind, ohngeachtet man sich ihrer im vorkommenden Falle bedienen muß.

Durch unsere Erklärung des Diphthongen: daß er nehmlich das Streben zur vollkommenen Sylbe durch die Verschmelzung zweier Vocale sei, ist die Anzahl der Diphthongen auf das genauste bestimmt. Da fünf Vocale da sind, so muß die Anzahl derselben sich auf fünf und zwanzig belaufen, indem so viele Verbindungen derselben möglich sind. Von diesen hat keine bekannte Sprache die gesammte Anzahl, sondern nur immer einige, bald mehr, bald weniger sanktionirt. Allein dergleichen anzuführen und zu erklären, bleibt der einzelnen Sprachlehre überlassen, uns darf die große Anzahl derselben nicht bestürzt machen, wohl aber sei es unsere Sorge, ihren Zweck und ihre Arten zu erklären. Zu den Diphthongen rechnen wir nach dem obigen zuvörderst die Verdoppelung des Vocals selbst, wodurch eine Verlängerung desselben entsteht, nehmlich ein langes U O A E und J. Hier sehen wir sogleich durch welches Mittel die Verschmelzung der beiden Vocale geschieht, und geschehen kann, nehmlich lediglich dadurch, daß sie unter einen Spiritus gebracht, und vermittelst desselben ausgesprochen werden. Auch sieht man den Grnnd der orthographischen Bezeichnung eines langen Vocals durch das doppelte Zeichen desselben, und den, der noch mehr charakterisirenden, durch ein hinzugefügtes H., das Zeichen des weilenden Spiritus. Es zeigt sich auch, daß die langen Vocale, der Uebergangspunkt sind, durch welchen reine Vocale in Diphthonge übergehen, denn ein jeder andere Diphthong ist nichts, als daß zwei verschiedene Vocale unter demselben Spiritus begriffen werden. Nun sind aber zwei Fälle möglich. Entweder es gelingt, beide Vocale unter

denselben Spiritus zu befassen, die Verschmelzung geschieht im eigentlichen Sinne des Wortes, und dann entsteht dasjenige, was die Sprachlehrer eigentliche Diphthongen genannt haben, oder diese Verschmelzung ist nur scheinbar, man bewirkt sie nur durch eine sehr schnelle Aussprache für das Ohr, auf diese Art entstehen uneigentliche Diphthongen. Da aber in dem letzten Falle die beiden Vocale rein bleiben, und eigentlich zwei Spiritus da sind: so tritt, wie zwischen zwei Sylben, so zwischen zwei Vocalen der Accent ein, welcher entweder auf dem ersten oder letzten Vocal ruhen kann. Derjenige Vocal, auf welchem er ruht, giebt dann dem uneigentlichen Diphthong seinen Charakter. So hat das englische oa den Accent auf o, bóard, das französische ui auf i, daher lui, das italiänische uo auf o, daher buóno. Hierbei darf es nicht unbemerkt bleiben, daß die schnelle Aussprache eines jeden Vocals, denselben seinem Verwandten in der Höhe nähert, welches sich sogar aus den mechanischen Gesetzen des Tons erklären läßt. Kömmt zu der Schnelligkeit der Aussprache noch die Undeutlichkeit, so tritt dieser Fall noch weit bestimmter ein. Wir haben ein vollendetes Beispiel an der englischen Sprache, denn das u lautet da neben seinem eigenthümlichen Ton, oft wie o, das o tönt neben seinem eigenthümlichen Ton, wegen seiner Verwandschaft zu u, wie dieses, sehr oft aber wie a, das a tönt sehr oft wie ae, das e wie i, das i wie ei. Wenn man nun dieses eben gesagte zum Grunde der englischen Aussprache legt, dabei dasjenige, was von dem Accent der uneigentlichen Diphthongen gelehrt worden, vor Augen hat: so kann man sich

fast alle Abweichungen dieser Sprache orthographisch erklären, wie man denn die Lehre von der Aussprache, unmittelbar an die Orthographie des Volkes knüpfen sollte, denn weiche diese noch so sehr ab, so hat sie in sich eine große Consequenz. War zum Beispiel einmahl durch undeutliche Schnelligkeit e in i übergegangen, so mußte nach und nach wohl aus éa ein langes i werden, wie in leaf. Nach ähnlichen Principien läßt sich die französische Aussprache erklären. Wir kehren nach dieser kleinen Abschweifung zur Hauptsache zurück. Die Diphthongen entstehen demnach durch die Nebeneinanderstellung, und wahre oder scheinbare Verknüpfung derselben unter einen Spiritus. Dieses Verfahren erhält den Nahmen der Contraktion, und man muß diesem Worte nicht die eingeschränkte Bedeutung geben, welche es im Griechischen hat, wo es immer eine sichtbare Veränderung der Vocale bezeichnet. Am merklichsten ist freilich die Contraktion in schwer zu vereinigenden Vocalen, zum Beispiel in «o, wo der Grieche das o zum herrschenden Vocal machte, und es « sprach, auch wurde wie im englischen o« mit dem Accent auf o gedacht, und daher ebenfalls in « contrahirt. Da die Diphthongen Strebungen zu vollkommenen Sylben sind: so scheint es, als müßten die den Consonanten sich nähernde Vocale dabei eine große Rolle spielen, und in der That finden wir dies bestättigt. Es entstehen nehmlich durch Verbindung das i und u, so daß es seinem Vocal voransteht, folgende acht Formen, ia ie io iu ui ue ua uo. Allein es zeigt sich bald, daß diese zwar Diphthongen sind, aber der starke Einfluß, welchen i und u haben, werden sie entweder zu wah-

ren Sylben machen, oder daß ein jeder dieser Vocale fast rein, und für sich ausgesprochen wird, und sich nur durch schnelle Aussprache nicht durch Einerleiheit des Spiritus verknüpft. Den ersten Umstand kann man sich durch die Natur von i und u leicht erklären, den andern muß man eben daher ableiten. Denn als Consonanten, entbehren sie des Spiritus Lenis der unerläßlichen Bedingung zu einem Diphthong zusammen zu schmelzen. Sie machen daher wieder die Gränze zwischen Diphthong und Sylbe, wie die langen Vocale, die zwischen Vocal und Diphthong machten. Die Erfahrung bestättigt dies vollkommen. Es giebt Sprachen, wo man in diesem Falle i und u als Consonanten ausspricht, z. B. Ja jeder Joseph. In andern spricht man jeden Vocal einzeln, z. B. das io im Italiänischen, in noch andern wird etwas zwischen Diphthong und Sylbe mitten inne schwebendes. Beispiele sind das französische Diable pied passion lui, das spanische muerte, das italiänische buono und so andere mehr. Weit anders wird der Fall, wenn man jene Formen umkehrt. Indem nehmlich die Consonans-Vocale u und i hinter die eigentlichen zu stehen kommen, verliehren sie, wie jeder Consonans von ihrer Kraft, sie erscheinen als ächte Vocale, und können unter einen Spiritus befaßt werden. Damit soll nicht gesagt werden, daß i und u nicht hie und da als Consonanten angesehen werden könnten, allein es ist doch die Mögkeit da, nicht nur als reine Vocale zu erscheinen, sondern auch zu Diphthongen vetwandelt zu werden. Da aber ui und ue mit in diese Reihe treten würden, so müssen beide als uneigentliche Diphthonge ausgeschlos-

sen werden, und wir erhalten nur folgende sechs Formen ai ei oi au eu ou. Die uneigentlichen Diphthongen entstehen also, aus der Vereinigung der Extreme auf der Vocal-Scala, mit den eigentlichen Vocalen a e o und sich selbst, so daß die Extreme ihnen vorausgehen. Die eigentlichen Diphthongen entstehen aus der Verbindung der eigentlichen Vocale a e o mit den Extremen, aber so daß diese folgen. Da die eigentlichen Diphthongen selbst, zu ihrer Bildung, die nach den Consonanten strebenden Vocale nicht entbehren können: so sieht man deutlich, daß alle Diphthongen nach Bildung einer Sylbe bemüht sind. Wir haben bis jetzt in unsere Betrachtung die ganze Vocalscala gezogen, allein dies ist nicht nöthig, und wir können auch blos auf die reinen Vocale o a e reflektiren. Hier ändert sich indeß die Methode, und zwar aus folgenden Grunde. Der einzige dieser Vocale, welcher durch eine fast unmerkliche Bewegung der Lippen an die Consonanten von fern reicht, ist e, und folglich können die eigentlichen Diphthongen dieser Reihe nur durch die Nachfolge des e entstehen, und sie sind oe und ae. Wie nahe verwandt diese mit ai und oi sein müssen, zeigt die lateinische Sprache, welche die griechischen: αι und οι, dahin verwandelt hat. Die uneigentlichen Diphthongen dieser Scala sind nun natürlich eo ea ao und oa. Daraus entsteht folgende Uebersicht. Reine Vocale sind u o a e i, den Uebergang zu den Diphthongen, machen die langen Vocale, also uu oo aa ee ii. Zunächst an diese schließen sich ae und oe die eigentlichen Diphthongen reiner Vocale, und bahnen den Weg zu folgenden eigentlichen ai ei oi au eu ou. Diesen verknüpfen sich

die uneigentlichen der reinen Vocale eo ea ao und oa, und den Uebergang zur Sylbe machen endlich iu io ia ie ui ue uo ua. Wir schließen mit der Anmerkung, daß die Diphthongen ea eo ao oa die schwierigsten zur Verknüpfung sind, und daher eine Contraktion am leichtesten erfahren. Die Schwierigkeit der Verschmelzung rührt aber von der Reinheit der Vocale, das heißt ihrer Entfernung von den Consonanten her, denen sich e nur geringe, a und o aber, gar nicht nähern.

Alle diese Vocale und Diphthonge, können mit dem Spiritus verbunden werden. Die Verbindung mit den articulirten Spiritus betrachten wir hier nicht, weil durch ihre Consonans-ähnliche Natur, sogleich eine Sylbe entstehen würde, sondern wir betrachten nur die unarticulirten. Es ist Regel, die aus dem obigen von selbst fließt: daß kein Vocal ohne Aspiration möglich ist, und daß daher in Sprachen, welche die Spiritus bezeichnen, über jedem Vocal ein Spiritus stehen müßte, wenn sich dies nicht wieder dadurch aufhöbe, daß durch die Nothwendigkeit ihn überall zu sprechen, die ihn jemals zu bezeichnen, wegfiele. Es ist also ein orthographischer Luxus der Griechen, wenn sie jeden Anfangsvocal, in dem Falle, daß er nicht scharf aspirirt ist, mit dem lenem bezeichnen. Es ist wahr, daß der Spiritus auf dem Anfangsvocal des Wortes am meisten gehört wird, und daß derselbe in der Mitte des Wortes, zwischen den Consonanten, bis zur Unmerklichkeit verschwindet, allein da er etwas den Vocalen wesentliches ist: so erhellt die Zufälligkeit der Bezeichnung. Der Lenis kann übrigens nur dem Vocal, an welchen er sich schließt, vorausgehen, weil er eine wesentliche

Bedingung der Aussprache ist, die Bedingung aber jederzeit dem Bedingten vorausgehen muß. Ganz anders verhält es sich mit dem Spiritu aspero, dieser ist, wie wir oben sehen, zufällige Bedingung der Aussprache, und daraus folgt die Nothwendigkeit seiner Bezeichnung unmittelbar. Zugleich aber ist er schon eine Näherung an den Consonans, weswegen ihn auch viele Sprachen durch ein H bezeichnen, und unter die Reihe der Mitlauter aufnehmen. Aus dieser Eigenschaft folgt daher, daß er dem Vocal, an welchen er sich anschließt, vorangehen, aber auch über ihn hinausgehen, ihm also nachfolgen könne. Im ersten Fall ist es eine Aspiration des Vocals, im zweiten Falle eine Dehnung des Tones desselben, daher, H in manchen Sprachen zum Zeichen langer Vocale geworden ist, in beiden Fällen aber ist es das Streben zur Sylbe von Seiten der Spiritus aus, welches durch Verknüpfung mit den articulirten Spiritibus erst völlig zu Stande koumt. Aus dem obigen folgt aber auch ferner, daß der Asper den Diphthongen zwar vorangehen, und den ersten Vocal, und durch diesen den ganzen Laut modificiren könne, aber ihnen nicht folgen, oder wenn dies ja geschehen sollte: so ist es eine bloße orthographische Verzierung ohne Kraft, denn der letztere Vocal des Diphthongen schließt sich unmittelbar an den vorhergehenden, und verliehrt daher die Fähigkeit sich an den folgenden Spiritus zu knüpfen, wenigstens so, daß diese Verknüpfung hörbar sei.

Die Diphthonge sind nach dem obigen Sylben, allein unvollkommene, sie kommen aus der Region der Vocale nicht heraus, und können daher, als solche be-

trachtet werden. Daher müssen sämmtliche Diphthongen, nachdem wir sie oben organisch betrachtet haben, eben so wie die Vocale musikalisch angesehen werden können. Um das folgende deutlicher zu verstehen, wollen wir uns die sämmtlichen Diphthongen mit ihren Grundvocalen vor Augen stellen.

ui oi ai ei ī
ue oe ae ē ie
ua oa ā ea ia
uo ō ao eo io
ū ou au eu iu.

Ueber dieses Verzeichniß lassen sich mannigfaltige Bemerkungen machen. Zuvörderst zeigt es, wie in dem Vocalsystem a der absolute Mittelpunkt sei, daher ist es auch der versatilste, und hat drei sehr leichte Diphthongen ae ai au. Weniger versatil ist das e und o, von welchen jedes nur zwei leichte Diphthongen hat ei eu oi oe, und u hat nur einen ui, das i aber genau genommen gar keinen. Wirft man aber einen genauen Blick auf die Tabelle, so kann das musikalische Streben der Diphthonge durchaus keinem Zweifel mehr unterworfen sein. Denn was ist um von a auszugehen au anders, als das a dem u genähert, wie ao es dem o, ae dem e, ai dem i gleich macht, ohne daß jedoch der Grundton a darüber verlohren gienge. Die Diphthongen sind daher in musikalischer Rücksicht die Tonleitern der Vocale, durch welche diese also ohne ihren Ton einzubüßen, nach der Natur des menschlichen Organes gesteigert und gesenkt werden. Der erste Vocal eines Diphthongen zeigt also den Grundton, der zweite die Höhe und Tiefe desselben. Dies gilt aber

nur von der perpendiculären Richtung. Nimmt man die horizontale, und legt den einzelnen Vocal jeder Reihe zum Grunde: so erhält man noch fünf Tonleitern, welche die Molltöne der Musik und ihre Tonleitern darstellen. Hier würde alles umgekehrt erfolgen, nehmlich der zweite Vocal würde Grundton, und der erste, der modificirende werden, und so hätte a folgende harte Tonleiter au ao a ae ai, dagegen wäre die weiche ua oa a ea ia. Allein man sieht auch sogleich die Unvollkommenheit dieser Vocaltonleitern gegen die musikalischen. Denn diese sind etwas einfaches, in sich gesteigertes, und daher vollendetes und vollkommenes Ganze, jene aber etwas aus doppeltem zusammengesetztes nur in einzelnen Fällen, sich eng verknüpfendes, und daher etwas sehr unvollkommenes. — Wir haben oben eine Scale der Vocale entworfen, nach welcher sie folgender Maaßen geordnet waren: u o a e i, allein in dieser Scale fehlten noch immer die halben Töne, diese sind wir nun hier aus der Tabelle der Diphthongen zu zusetzen im Stande: sie sind ui oe ae, so daß die ganze Vocaltonleiter folgende ist: u ui o oe a ae e i. Was wir oben von den Vocalen behauptet haben, daß sie der Ton werden könnten, aus dem eine ganze Reihe deklamirt werden könne, gilt auch von ui oe und ae, und weil nun diese drei Diphthongen, und besonders die beiden letzten leicht verschmelzen, sie neben ihrem Plaz als Diphthongen die halben Töne bilden, und dadurch als Vocale erscheinen, haben sie einige Sprachlehrer blos in der letzten Rücksicht betrachtet, und sie aus der Reihe der Diphthongen ganz ausstreichen wollen, wogegen

aber alles ſtreitet. Denn theils unterſcheidet man in ihnen deutlich den zweiten Vocal, und kann ſie durch Hinzuſetzen deſſelben würklich hervorbringen, theils zeigt von ihrer Natur als Diphthonge, der Gebrauch in quantitirenden Sprachen, in denen ſie allemahl lang ſind. — Die Muſik beſteht aus Harmonie und Melodie. Da die Sprache nur aus einer einfachen Reihe beſtehen kann, weil ſie verſtanden werden ſoll, ſo iſt an eine Näherung an Muſik durch Harmonie nicht zu denken, ſie wird ſich nur als Melodie der Muſik anſchmiegen können. Melodie beſteht aber aus einzelnen Tönen, welche theils ihrer Höhe und Tiefe nach, theils in Hinſicht ihrer Länge und Kürze in Betrachtung kommen. Wir haben eben bewieſen, daß die Sprache Höhen und Tiefen, halbe und ganze Töne, und auch Tonleitern habe, und es ſcheint alſo, als wenn von dieſer Seite ſich die Sprache der Muſik mehr nähern könne, es hat ſich aber ſchon vorläufig gezeigt: daß auch dieſe Näherung nichts weniger als vollkommen ſei. Wie ſehr ſie jedoch in einer andern Rückſicht beſchränkt werde, zeigt ſich durch folgende Bemerkung. Die Sprache iſt, weil ſie beſtimmte Ideen auszudrücken hat, an ihr eigenes Zeichen, welches dieſe darſtellt gebunden. Dieſe Zeichen ſind zuvörderſt nicht reine Vocalreihen, und entfernen ſich alſo ſchon durch die Conſonanten von der Muſik, ſodann aber ſind ſie auch als Vocalreihen gedacht, einzeln nicht vollendet, indem die Vocale nicht als Tonleiter, ſondern mit Hinſicht auf die Bedeutung gewählt ſind. Was hier von einzelnen mehrſylbigen Wörtern behauptet worden, gilt noch weit mehr von einer Reihe von Wörtern zu einem Satze verbunden.

Man versuche es folgende Vocale, und keine andern in einen Satz aufzunehmen e ei oe ae eu, welches die leichteste Reihe ist, und man wird die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit davon leicht bemerken. Die vorhergehende Untersuchung ist also für die Ausübung fast gänzlich unnütz. Angestellt mußte sie werden, weil das Streben zur Verwandelung in Musik durch das ganze Vocalsystem der Sprache deutlich ausgesprochen ist, und es also dargethan werden mußte, in wie weit die Sprache dieses erfüllen kann. Allein was im Ganzen nicht erreicht wird, darf darum im einzelnen nicht aufgegeben werden, und diese einzelnen Bestrebungen, durch Höhe und Tiefe der Vocale und Uebereinkunft derselben, die Sprache in Musik zu verwandeln, sind die Assonanz und der Reim, welche wir hiedurch vorläufig an diese Untersuchung anknüpfen, und auf welche wir weiter unten zurückkommen werden. Es kommt also nur noch Länge und Kürze in Betrachtung, durch welche sich die Sprache an die Musik knüpfen kann, aber auch hier ist jene gegen diese äußerst beschränkt. Die Musik dehnt ihren Ton, welcher ihr Vocal ist, zu einer unbestimmten Länge, und theilt ihn in eine Kürze, die kein Maaß kennt, als die Gränze der Vernehmbarkeit. Nicht also die Sprache. Sie soll unter jeder Form Begriffe oder Bilder darstellen, und daher muß ihr Vocal eine gewisse bestimmte Zeit durchlaufen, daß ihn das Ohr bequem fassen kann. Die kleinste Zeit, in welcher dies möglich, ist das absolute Maaß des Vocals, und ein solcher ist kurz. Das eben gesagte kann man nun auch so ausdrücken, daß man sagt: Jeder Vocal ist kurz. Die Dehnung oder Verlängerung eines

Vocals kann ferner nicht, wie die des Tons, in das Unbestimmte hin geschehen, sondern auch sie hat ihr absolutes Maaß. Wir haben dies oben, als wir von den Diphthongen überhaupt sprachen, und bei der Verknüpfung der Diphthongen mit den Spiritibus angegeben, und daselbst bewiesen, daß es nicht über das doppelte hinausgehen könne, daraus folgt: daß in der Sprache nur Längen und Kürzen, nur das Verhältniß von zwei zu eins statt finden müsse, und so ist es in der That, obgleich die Sprache dadurch außerordentlich gegen die Musik zurück bleibt. Wenn es daher Sprachen giebt, welche in ihren musikalischen Sprachcompositionen die Länge und Kürze der Vocale zum Grunde legen, und welche wir quantitirende nennen wollen: so ergeben sich folgende Sätze, welche nur seltenen Ausnahmen finden können: Jeder Vocal an sich betrachtet, ist kurz, jeder Diphthong ist lang. Denn jener ist eine Eins, dieser eine Zwei. Daß wir zu den Diphthongen die langen Vocale rechnen, ist oben dagewesen. Wenn man die Regel von dem Diphthong partiell umkehrt: so erhält man folgenden Satz: Ein Vocal vor einem andern ist kurz. Dieser Satz aber, welcher sich darauf gründet, daß der erstere Vocal vorzüglich stark heraustritt, und daß da alle nebeneinanderstehende Vocale zu Diphthongen verschmelzen können, ein Vocal vor einem andern, ein Theil eines aufgelößten Diphthongs sei, folglich zwei einzelne Eins; hat, eben weil man nicht unbedingt zwei Vocale, als einen resolvirten Diphthong ansehen kann, in den quantitirenden Sprachen nur eine sehr bedingte Gewißheit, die eine läßt ihn strenger gelten, als die andere, die griechische

seltner, als die lateinische. Die angegebenen prosodischen Regeln sind, wie wir eben gezeigt haben, nothwendig für die quantitirenden Sprachen, und eine Einschränkung der ersten, der hier angegebenen durch die Consonanten, werden wir unten anführen. Da die Vocale die Empfindung darstellen, diese in der Zeit, und die Hauptsache der Vocalen, der Hauch ist: so bildet sich Zeit und Empfindung sehr schicklich am Spiritus ab, denn unser Athemzug ist das kleinste und natürlichste Maaß der Zeit, und seine Schnelligkeit oder Langsamkeit, oder Gleichheit mißt, und drückt aus, die Heftigkeit, Trägheit oder Indifferenz der Empfindung.

Die Vocale stellten, die durch eine Substanz veranlaßte Wirkung dar, sie waren das Bewirkte. Es fehlt also bis jetzt in der Sprache an Elementen, welche das Wirkende, die Substanz selbst, das Räumliche darstellen. Diejenige Classe von Buchstaben, welche dieses ausdrückt, heißt: Consonanten, und da diese den vollkommensten Gegensatz zu den Vocalen machen: so folgt, daß sie auch einen denselben ganz entgegengesetzten Charakter annehmen müssen. Da die Würkung auf dem Gesichtspunkt der Erfahrung, als ein Leiden, und etwas unthätiges erscheint: so bestand die Aussprache der Vocale, aus einer, der an sich möglichen höchsten Thätigkeit der Sprachorgane entgegengesetzten, welche also relativ als Ruhe erscheint. Die Vocale waren daher nichts, als das durch die ruhende Oeffnung des Mundes modificirte Ausathmen. Was dagegen die Consonanten betrifft, so werden sie ebenfalls an das Ausathmen nach dem obigen geknüpft sein, allein statt der

relativen Ruhe jener, werden sie die höchste Thätigkeit der Sprachwerkzeuge verlangen, um dadurch die Substanz als wirkend, und thätig auszudrücken. Daher kann man die Consonanten folgendermaaßen erklären: Sie machen diejenige Classe von Buchstaben aus, welche das Substantielle darstellen, und werden durch Thätigkeit der Sprachwerkzeuge und Aeußerung derselben ausgesprochen. Da die Vocale der durchgängige Gegensatz der Consonanten sind, so ist uns durch unsere Behandlung und Darstellung jener, auch zugleich die Methode für diese gegeben, und es wird nöthig sein, diese gleich hier vorläufig zu verzeichnen, damit man dem Gange im einzelnen, desto sicherer und bestimmter folgen könne. So wie wir oben damit anfiengen, die Bedingungen der Aussprache überhaupt zu betrachten, so müssen wir uns hier das oben auseinandergesetzte, und namentlich einen von uns gefließentlich übergangenen Punkt in einer Beziehung auf Consonanten vor Augen rücken. Sodann müssen wir die reinen Consonanten, wie dort die reinen Vocale aufsuchen, und die Näherung jener an diese und ihre etwannigen Stuffen darstellen. Wie wir nun dort von dem Befassen zweier Vocale unter einen Spiritus, von den Diphthongen sprachen, so müssen wir hier von der Verknüpfung zweier Consonanten, als einer Näherung an die Sylbe sprechen, und dann muß schließlich eine Untersuchung den musikalischen Streben der Vocale gegenüberstehend, das Ganze beendigen.

Als wir oben von den unarticulirten Spiritibus handelten, sprachen wir auch von einem unmerklichen, auf welchen, eben seiner Unmerklichkeit wegen, die Reflexion

scheinbar nicht nöthig sei. Dies letztere hat sich auch durch die ganze Untersuchung bei den Vocalen bestätigt, indem wir alles, was hier anzuführen nöthig war, durch eine bloße Reflexion auf den Lenis ableiten, und darstellen konnten. Allein der Gesichtspunkt ändert sich durchgängig bei der Betrachtung der Consonanten. Wir sahen nehmlich oben, daß das Wesen der Vocale in einer genauen Anschließung an den Spiritus Lenis bestehe, das der Consonanten, die ihnen entgegengesetzt sind, wird also, so fern sie rein sind, eine gänzliche Entfernung von demselben, die Abwesenheit des Spiritus, die bloße reine Thätigkeit der Sprachwerkzeuge ausmachen. Allein wir sahen auch an dem angeführten Orte, daß eine unbedingte Abwesenheit des Spiritus, da die Sprache überhaupt an das Ausathmen geknüpft ist, unmöglich sei, und jener unmerkliche Spiritus kommt daher jetzt in Betrachtung. Wir wissen von ihm, daß er die unerläßliche Bedingung der Aussprache der Consonanten sei, begreifen aber auch: daß, wenn es möglich wäre, mit Consonanten den Lenis und Asper zu verbinden, jener unmerkliche Spiritus in diese, welche eigentlich nur Verstärkungen jenes sind, übergehen könne. Diesen unmerklichen Spiritus, welcher jeden reinen Consonans in der Aussprache begleitet, stellen als Zeichen, so viel ich weiß, die abendländischen Sprachen gar nicht, die hebräische unter dem Nahmen: Schwa auf, und die Richtigkeit dieser Ansicht, wird durch das unmittelbar folgende, sogleich zu beweisen sein. Die Hebräer bezeichnen einen jeden Consonans, welcher keinen Vocal hat, mit diesem Zeichen, sie haben also angenommen, daß der Vocal das Wesen

sen des Schwa in sich schließe, und es daher unnöthig mache. Will man die Wesentlichkeit des Schwa anschauen, so darf man nur die reinen Consonanten π κ τ aussprechen, und man wird den Hauch ganz vernehmlich nachklingen hören. Wir müssen aber hiebei anmerken, daß unser Berufen auf das Hebräische nichts anders beweisen soll, als: daß einige Sprachen die Nothwendigkeit dieses Zeichens gefühlt, und es deswegen dargestellt haben. Der orthographische Gebrauch desselben in der hebräischen Sprache kann und darf für uns keine Richtschnur sein; denn diese Sprache ist darinn nicht ganz consequent. Es erhellt aus dem obigen, daß, wenn man die drei unarticulirten Spiritus, Schwa ' ‘ zusammengestellt, der Lenis den Mittelpunkt ausmacht, die Vocale vorbedeutend darstellt, und ‘ die Consonanten. Daher ist es auch zu erklären, daß der asper in so vielen Sprachen wirklich unter der Reihe der Consonanten steht. Ferner erhalten die articulirten Spiritus ϝ ϛ ebenfalls, als jenen antithetisch eine Bedeutung. Σ erscheint dann als das Schwa der Consonanten F, ist Spiritus Lenis, ϛ aber der asper. Da der Buchstab κ und seine Verwandte γ χ nicht anders, als mit einer weitern Oeffnung des Mundes ausgesprochen werden können, so nähert sich in diesem Falle das Schwa dem α, statt daß es sich sonst, wie bei π und τ, dem unbestimmtesten Vocal des Alphabets, dem ε anschmiegt. Diese Zufälligkeit und die Abhängigkeit des Schwa von dem vorhergehenden Vocal, haben die Hebräer durch ihr Schwa compositum ausdrücken wollen, es ist aber mehr ein Luxus, als eine Nothwendigkeit der Sprache. Denn der Zweck, welcher bei den Consonanten durch

das Dasein des Schwa erreicht werden soll, wird ohne diese Genauigkeit der Bezeichnung erreicht. Was den Sitz des Schwa betrifft, ob es seinem Consonans folgt oder vorangeht: so sind beide Fälle möglich. Man hört es nachklingen in Sylben, wie αχ αλ und vorklingen, in λν und andern: Dinge, welche so wenig zufällig sind, daß sie, wie ein bestimmter Grund davon in den Organen liegt, bei der Zusammensetzung der Consonanten von wesentlichen Folgen sein müssen.

Wir wenden uns nunmehr zur Ableitung der reinen Consonanten selbst. Wenn wir die Sprachwerkzeuge als gegeben annehmen: so ist die Kehle das äußerste derselben, dieser folgt der Gaumen, diesem die Zunge und endlich die Lippen. Man kann aber die Kehle und den Gaumen für ein Organ annehmen, und diesen für die Fortsetzung jener ansehen. Der Grund hiezu ist theils, daß man den Gaumenbuchstaben κ zum Theil mit der Kehle zu bilden genöthigt ist, theils, daß man die Buchstaben des Gaumens willkührlich härter sprechen, und in die Kehle legen kann. Dies thut zum Beispiel die hebräische Sprache mit ק und selbst mit כ. Wenn man dies annimmt: so halten wir drei Punkte in den Organen, welche eben so viel reine Consonanten constituiren. Der Gaumenpunkt ist κ, der Zungenpunkt τ und der Lippenpunkt π. Diese reinen Consonanten sind zugleich von allen Spiritibus entfernt, sie haben weder den lenis noch den asper, sondern einzig und allein Schwa, welches ihnen aber folgt. Der Grund der letzteren Erscheinung scheint der zu sein: daß es nicht ein aufgehaltener Spiritus ist, durch welchen sie gebildet werden, sondern ein mit der Thätigkeit

der Organe hinströmender, weswegen er dann nachklingt. Man wird den Sinn dessen, was wir meinen, vielleicht am besten verstehen, wenn man z. B. auf die Bildung von ϰ acht giebt. Hier wird die ausströmende Luft durch die gekrümmte Zunge erst aufgehalten, und dann folgt der Schlag derselben, durch welchen der Schall producirt wird, nach, und die Luft erhält einen freien Ausgang. Es ist übrigens merkwürdig, daß die Zahl dieser reinen Consonanten der Zahl der reinen Vocale gleich ist. Das Schwa geht seiner Natur nach leicht in einen nachfolgenden Spiritus Lenis über, und so verschwindet es, wenn diesen Buchstaben ein Vocal nachfolgt ϰα ϖα τα. Diese drei Consonanten können sich auch mit den unarticulirten Spiritibus verbinden. Da diese aber nichts anders sind, als das gesteigerte Schwa, so erhalten sie sie an derselben Stelle, wo dieses stand, das heißt hinter sich. Ihre Verknüpfung mit dem Spiritus Lenis, giebt folgende Buchstaben γ δ β, mit dem asper aber χ θ φ. Durch die Verknüpfung des Spiritus hinten, unterscheiden sie sich durchaus von den Vocalen, welche, wie wir oben sahen, den Spiritus vor sich annehmen, zugleich aber nähern sie sich durch diese Erweichung den Vocalen, deren Wesen in der Oeffnung des Mundes, welcher zum Hauche nöthig ist, bestand. Wenn man den Laut γ noch weiter dämpft: so erhält man den Consonans J, welcher sein Schwa ebenfalls hinter sich hat, und sowohl mit diesem Consonans, als mit dem Vocal J verwandt ist, und also einen Uebergang zu den Vocalen macht. Ein ähnlicher Uebergang aber findet sich in β, denn, wenn dieses noch milder, und geschwächter gesprochen wird:

so erhält man w, welches daher auch oft mit dem β vertauscht worden. W, und das eben abzuleitende ϝ, stoßen unmittelbar an u. Wie sich verhält β zu w: so verhält sich φ zu F als Consonans, es ist das σ der Lippen. Allein F selbst kann noch abgeschwächt werden, und dann entsteht ϝ, so daß die Reihe der Consonanten folgende wäre:

i u

γ δ β w

χ ϑ φ F ϝ

κ τ π

Man vergesse es bei dieser Classification nicht, erstlich, daß die Gegensätze durchaus fehlen, und also nur eine einseitige Reihe erscheint, sodann aber, daß die Modificationen und Abschwächungen der Consonanten, schon Verbindungen, und also nicht einer jeden Sprache wesentlich sind. So hat die deutsche Sprache kein φ, sondern nur ein F, die Griechische kein J Consonans, und so fort. Wie unvollkommen aber die Buchstabenreihe sei, zeigen wir also. Die Zunge hat offenbar mehrere Richtungen, τ enthält nur eine einzige, nehmlich die zurückgezogene, es muß eine entgegengesetzte statt finden, bei welcher sie vorwärts gestoßen wird, π ist Uebergang der Lippen vom Schlusse zur Oeffnung, es muß aber auch eine von der Oeffnung zum Schlusse statt finden. Wie dem auch sei: so wollen wir hierauf nicht achten, sondern auf die Verbindung derselben untereinander zuvörderst sehen.

Es strebten nehmlich die Vocale nach der Production einer Sylbe, und dies geschah durch den Diphthong, welcher eine unvollkommene Sylbe war. Der

Diphthong selbst entstand durch das Befassen zweier Vocalen, unter einen und denselben Spiritus. Auf ähnliche Art streben die Consonanten unter sich zur Sylbe, und suchen diese dadurch zu erreichen, daß zwei derselben sich verknüpfen, dies kann nun nach dem obigen, nur durch das Befassen derselben unter ein Schwa geschehen, weil dies für die Consonanten grade dasselbe ist, was der Lenis für die Vocalen ist. Ehe wir aber diese Modificationen selbst aufsuchen, müssen wir folgende Anmerkungen machen. Was von dem Lenis einer jeden Reihe gilt, gilt auch von dem Medio und Aspiraten derselben, ja die Verbindung zweier Consonanten wird weicher, durch die Aspiration, er wird vokalähnlicher. Sodann ist ein doppelter Fall möglich. Da die Verbindung der Consonanten vorläufiges Streben zur Sylbe ist: so suchen sie einen Vocal, dieser kann ihnen beiden vorhergehen oder folgen, und so müssen wir beide Fälle betrachten. Um deutlicher zu werden, wollen wir stets einen Vocal hinzusetzen, von dem aber nur als Hülfsmittel, nicht als wirklich existirend, an diesem Orte gesprochen werden kann. Es erhellt, daß eine Verbindung zweier Consonanten, so fern sie wirklich zu Stande gebracht wird, gleich sei einem einzigen Consonans, wie der Diphthong gleich war einem Vocal. Mit dieser Rücksicht kann man also die Verbindung zweier Consonanten, als ein Streben zur Vervielfältigung der Buchstaben ansehen. Wenn wir mit Buchstaben zu thun hätten, welche ihr Schwa theils vor sich hätten, theils nach sich: so würde die Verbindung keinen Schwierigkeiten unterworfen sein, man dürfte nur den, dem es folgt, vor, den dem es

vorangeht, nachsetzen, wo dann beide Schwa sich verknüpfen würden, allein bei π κ τ folgt das Schwa immer nach. Was wir daraus schließen, ist: daß gar keine wahre Verknüpfung, sondern nur eine Näherung an dieselbe erfolgen kann, und so ist es in der That, wie die folgende Entwickelung es sogleich zeigen kann.

Wenn man κτπ, als eine Reihe betrachtet: so ist τ der Mittelpunkt, der Uebergang von einem der beiden Extremen zu diesem, wird daher leichter sein, als die Verknüpfung der beiden Extremen unter einander, also πτ κτ wird sich inniger verknüpfen, als πκ. Wir sehen schon vorläufig, daß die Zunge, als absoluter Mittelpunkt des Sprachorganismus eine große Rolle spielen werde, hier kann dies nur noch unvollkommen geschehen, weil τ durch sein feststehendes Schwa, ein sehr gebundener Buchstab ist. Von den zwölf möglichen Verbindungen sind nur vier leichte, welche durch πτ und κτ entstehen, nehmlich indem man den Vocal, bald vorn, bald hinten stellt, πτα απτ κτα ακτ. Die ersten beiden sind Strebungen, von außen nach innen, die letzten zwei von innen nach außen. Die Strebungen von dem Mittelpunkt nach den Extremen απτ ακτ sind schon härter; τπα τκα απτ ακτ, welches daher kommt, weil der Uebergang von der Thätigkeit der Sprachwerkzeuge in π und κ zur relativen Ruhe in τ natürlicher ist, als umgekehrt. Ganz unmöglich sind die Extreme dieser Reihe zu verknüpfen πκα κπα ακπ απκ. Der Grund ist, weil das Sprachorgan so wohl in π als κ sehr thätig sein muß, und noch dazu auf sehr entgegengesetzte Art, denn bei π muß es sich schließen und öffnen, bei κ offen sein, daher ist πκα immer noch weicher, als

αχπ. Daß übrigens die Verknüpfung zwischen πτ und χτ ebenfalls nur scheinbar sei, folgt natürlich. Die Sprachlehrer haben diese Reihe von Buchstaben stumme genannt, und mit diesem Nahmen wollen wir sie auch künftig bezeichnen.

Dieser Reihe von Buchstaben tritt nun eine andere entgegen, welche der durchgängige Gegensatz ist. Dahin gehört zuerst der Kehlbuchstab ϱ. Er entsteht, wenn Luft in der Kehle gepreßt wird, und dann plötzlich ausströmt, daher geht ihm das Schwa voran, und der asper folgt ihm nach. Dann folgt auf der Linie ϟ, welches durch die vorstrebende Zunge gebildet wird, indem die ausströmende Luft durch die an die Zähne sich schließende Zunge versperrt, und dann mit dem Schlage derselben befreiet wird. Es hat daher ein doppeltes Schwa, von welchem aber das erstere, das lautere ist, und eben so wird ν gebildet, nur daß die Luft bei diesem Buchstab durch die Nase geht. Dann folgt auf der Reihe τ, bei welchem Buchstab die Luft durch die Zähne strömt. ϛ hat ebenfalls sein Schwa vor sich, allein es folgt auch ein solches nach, welches aber ebenfalls sehr unmerklich wird. Das σ ist aber, wie schon oben gesagt, nichts als ein Spiritus, ein bloßes Ausströmen der Luft, daher auch seine beiden Schwa durch einen Luftstrom verbunden sehr in einander fließen, ϛ ist das Schwa der Consonanten, und hat eigentlich gar keine Existenz. Endlich folgt der Lippenbuchstab μ, welcher durch ein plötzliches Schließen der Lippen gebildet wird, und in so fern ein Verschlucken der Luft ist, und seinen Spiritus vor sich hat. Derselbe Buchstab

kann aber auch durch Oeffnen der Lippen und sanften Nachhauch gebildet werden, und dann folgt ihm das Schwa. Beide Schwa sind gleichstark, und gegen die, der übrigen Buchstaben dumpf. Um diesen, so viel ich weiß, noch nicht bemerkten Unterschied anzuschauen, spreche man die Sylben μα und αμ, wo in jener das μ durch Oeffnen der Lippen, in dieser durch das Schließen derselben hervorgebracht wird. Wir fanden also eine Reihe reiner Consonanten ϱλνσμ, welche zwei Schwa haben, von denen aber das vornehmste vorne stand. Da nun das Schwa nichts anders ist, als der degradirte Spiritus Lenis: so sieht man die Annäherung dieser Consonanten an die Vocale, deren Spiritus sich ebenfalls vor ihnen befand. Weil aber diese Buchstaben immer Consonanten bleiben, so kann ihr Schwa sich nicht zum Spiritus Lenis oder Asper erheben, indem dies die Möglichkeit einer Verknüpfung des Spiritus mit ihnen voraussetzen würde, dessen kein Consonans fähig ist, dem er wohl nachtönen kann, wie in φχϑ aber nicht vorangehen. Von dieser Eigenschaft ist iedoch σ ausgenommen, welches sein Zischen in sich steigern kann, und von dem sanften σ zu dem scharfen der Italiäner, und von dem noch schärfern, welches wir mit sich ausdrücken, übergehen kann. Wir wollen in Zukunft diese Stuffen durch σ, ϑ, ϑ ausdrücken. Man sieht, wie richtig unsere Ansicht, von dem σ als Spiritus gewesen sei, denn σ ist offenbar Schwa ϑ verhält sich dagegen, wie der Lenis ϑ, wie der asper. Daher können wir es aus der Reihe der Consonanten ausstreichen, und ein gleiches mit dem ν thun dieser Modification von λ. Wir erhalten dann, wenn wir ϱ dem

ihm beiwohnenden Spiritu aspero nach degradiren folgende Reihe:

ϛ

ϛ ν ϖ

ϛ λ σ μ.

Die Grundreihe würde also sein ελμ, welche drei Buchstaben den vollkommensten Gegensatz zu κ τ π machen, ϛ liegt nehmlich rückwärts in der Kehle, mit welcher aber κ sehr verwandt ist, λ entsteht durch die entgegengesetzte Direktion, von der mit welcher τ ausgesprochen wird, und μ durch die der Aussprache von π entgegenstehende Richtung. Von ihrer Verwandschaft zu den Vocalen heißen sämmtliche Buchstaben dieser Art Semivocales, und als Consonanten im Gegensatz der Stummen heißen sie Liquidä.

Da wir auf diese Art fünf Liquidas haben: so muß, wenn unsere Ansicht, die wir aufgestellt haben, richtig ist, zuvörderst σ als Spiritus, oder was eben das sagt, der Schwa der Consonanten sich jeder Liquida unbedingt anschließen, denn es ist ja nichts, als eine der Natur der flüssigen Consonanten gemäße Verstärkung dessen, was sie schon besitzt. Da aber σ dennoch einen Punkt haben muß, in welchem es sich den Consonanten anschließt, dieser Schwa ist, die flüssigen aber vor und nach sich ein Schwa haben, so wird es sich vorn oder auch hinten anschmiegen können, wo es dies aber wirklich thut, kommt auf den dabei stehenden Vocal an. Denn das eine Schwa der Liquida, wird von dem Vocal verschlungen, es bleibt also dem σ nur das letztere übrig, und da ist es gleichgültig, ob das übrige das lautere oder sanftere sei, da das σ die Ver-

stärkung selbst enthält. Das σ wird also der Liquide vorangehen, wenn der Vocal folgt, der Liquida folgen, wenn der Vocal vorhergeht. Daher sind folgende Verknüpfungen möglich σρα σλα σμα σα αν.ρ αμσ αλσ ασσ. Daß wir übrigens nur acht, nicht zehen Modificationen haben, kommt daher, weil wir die beiden Reihen αστ und σσα, als ganz unnöthig nicht aufführen, denn der verdoppelte Consonans ist durchgängig ohne Würkung. Wir haben von μ gesprochen, und es als einen Buchstab charakterisirt, dem das Schwa bald vorangeht, bald folgt, vorangeht, wenn es mit Schließung der Lippen, folgend, wenn es mit Oeffnung der Lippen gesprochen wird. Daraus folgt, daß das μ sich grade, wie das σ verhalten müsse, nehmlich also: Es wird sich wie σ mit einer jeden Liquide verbinden, obgleich schwerer, weil es mehr Selbstständigkeit hat, als σ. Geht der Liquida dem μ voran, so läßt sich nur unter der Bedingung eine Verknüpfung denken, daß der Vocal der Liquida vorhergehe, und doch wird die Verbindung mit ν und σ hart, α.μ α.μ. Am leichtesten die mit λ als den Mittelpunkt, und mit ς wegen des nachklingenden starken Spiritus αλμ αςμ. In allen diesen Fällen wird μ durch Schließung der Lippen gesprochen, so daß der nachklingende Spiritus des Liquida sich mit dem vorhergehenden von μ verknüpft, geht aber μ voran und der Liquida folgt, so muß auch der Vocal folgen, als μσα μρα μλα μνα. In allen diesen Fällen wird μ durch Oeffnung der Lippen gesprochen, das Schwa folgt also, und knüpft sich an das, des folgenden Liquidä. Daher sind folgende Reihen ungemein hart αμς αμλ αμν ερ.α λμα νμα. Denn hier wird

durch den Vocal, dem μ ein Schwa entzogen, und mit dem Vocal verbunden, und die Kraft des letzten dadurch geschwächt. Ferner werden die ersten drei Formen mit einem μ gesprochen, bei dem die Lippen sich schließen, und ϱ λ ν fordern den geöffneten Mund, welcher Widerspruch die Härte vermehrt. Bei den drei letzten Formen findet dieser Gegensatz zwar nicht statt, allein da ϱ λ ν ihr lauteres Schwa vor sich haben: so können sie sich mit μ nicht verbinden. Dieselbe Ursach ist es, welche die Verbindungen der übrigen flüssigen Buchstaben unter sich hart macht, und die innige Verknüpfung hindert.

Allein durch den Gegensatz dieser beiden Consonansreihen, ist noch eine dritte Art der Verknüpfung derselben untereinander entstanden, so daß stumme mit flüssigen, diese mit jenen verknüpft werden können. Hier erscheint gleich aus dem vorigen folgende Regel, als in der Natur der Sache gegründet. Die flüssigen, als der Natur der Vocale am verwandtesten, suchen den Vocal, und stellen also die Muta vor sich, wenn der Vocal folgt, nach sich, wenn er vorhergeht. Da im ersten Falle zwei Schwa sich verknüpfen, so ist die Verbindung leichter, als im letzten, wo nur ein leises Schwa die Muta verbindet. So ist πϱα τϱα κϱα leichter, als αϱτ αϱκ αϱπ. Da aber λ der Mittelpunkt der Liquiden ist, so sind die Verbindungen mit demselben sehr angenehm, besonders, wenn der Mittelpunkt der stummen dazu kommt, τλα αλτ, aber auch πλα κλα αλκ αλπ. Weit härter sind die Verbindungen mit μ. Da dieses unmittelbar vor oder hinter den Vocal treten muß: so erhält das eine Schwa desselben durch die Verknüpfung

mit dem Vocal eine große Gewalt, und das zweite eine in demselben Grade verminderte, daher folgende Reihe, wo das μ mit Oeffnung der Lippe ausgesprochen werden muß, sehr hart ist πμα κμα τμα. Nicht minder die umgekehrten, wo μ mit Schließung der Lippe gebildet wird, αμτ αμκ αμπ πμα ist besonders hart, weil der Mund durch ein Oeffnen, zwei Buchstaben hervorbringen soll. Auch die Reihen mit ν gehören nicht zu den leichtesten, weil dieser Buchstab einen sehr dumpfen Ton, und unmerklichen Spiritus hat. So angenehm nun diese Reihen sind, so hart, und den Organen völlig unzugänglich sind die entgegengesetzten, das heißt: diejenigen, wo die Muta den Vocal berührt, und die Liquida der Muta folgt oder vorangeht. Besonders sind die letztern Reihen ganz unerträglich, ϛκα zum Beispiel. Denn hier hat ϛ sein Schwa vor sich, κ es nach sich, und es entsteht also eine völlige Trennung und Widerspruch. Der Vereinigung näher ist ακϛ ohngeachtet ϛ als dem Vocale verwandt, durch die Trennung von ihm, und durch die Gewalt, welche der Vocal auf κ übt, sich sehr schwierig mit demselben knüpft. Von allem diesem ist jedoch σ ausgenommen, denn dieses kann sich nach allen vier Direktionen verknüpfen, mit der Muta, ihr vorangehend, und zwar doppelt, einmahl, daß der Vocal der Muta folgt σπα dann, daß er dem σ vorangeht ασπ. Aber auch der Muta folgend, kann σ sich verknüpfend und zwar wiederum doppelt, so wohl so, daß der Vocal der Muta vorangeht, als auch, daß er dem σ folgt, ακς πσα. Man kann also σ für das allgemeine Verknüpfungsmittel der Consonanten und Vocale ansehen, als den Buchstab, welcher

den eigentlichen Uebergang zwischen Vocale und Consonanten macht. — Wenn nun mehrere Consonanten, als zwei verknüpft werden sollen: so muß dies nach den eben hier aufgestellten Gesetzen geschehen, zum Beispiel, σχλαχτ, wo aber besonders die hauchenden Buchstaben, als Näherungen an die Liquidas, und damit an den Vocal eine große Rolle spielen, denn σκλακτ, wäre offenbar das härtere.

Wenn man nach Weglassung aller Modificationen das Alphabet verzeichnet, so machen folgende Buchstaben das Grundalphabet aus ρκτλνσπμ. Wir finden hier einen Kehlbuchstab, einen Gaumenbuchstab und drei Zungenbuchstaben, unter denen zwei Liquiden sind. Hieraus können wir schon schließen, daß die Zunge eine besondere Kraft zur Produktion der Sprache haben werde, daher auch ihr Nahme, in mancher Sprache für das Wort Sprache steht. Noch klarer wird dies, wenn wir das σ das bloße Bindungsmittel der Buchstaben weglassen, daß auch die Zunge auf diese Art der Mittelpunkt der Sprache wird, und daß zu beiden Seiten derselben regelmäßig zwei Buchstaben liegen, deren Extreme ρ und μ sind. Auch diese Buchstaben sind sich ähnlich und entgegengesetzt. Aehnlich so fern beide Liquidä sind, entgegengesetzt, so fern beide sehr heftige Buchstaben, ρ nach außen, μ nach innen gerichtet sind. Daß π und μ an sich Antitheſen sind, ist zwar oben erinnert, aber von τλν wurde nur bemerkt, daß sie durch die verschiedene Richtung der Zunge entständen. Allein ν ist eben so dumpf, als τ ist, jenes wird mit vorstrebender, dieses mit rückwärts gezogener Zunge gesprochen, ν mit gegen die obern Zähne gerichteter,

τ mit γ gegen die untern Zähne gewandter Zunge gebildet. Sie sind sich also durchgängig entgegengesetzt. λ dagegen vereinigt beide Richtungen in sich, denn man spricht es indem die zurückgezogene Zunge grade an die Mitte der Zähne gerichtet, und vorwärts gestoßen wird. Da auf diese Art λ der Mittelpunkt des Consonantensystems wird: so repräsentirt es seinem vollen und schönen Klange nach das A unter den drei Vocalen, wie die Lippenbuchstaben das U und die Gaumenbuchstaben das J. Von λ degradirt sich das Alphabet; τ und ν werden dunkle Laute; κ und π zwar heller aber heftiger, und ϱ und μ schließen die Linie, als absolut entgegengesetzte Endpunkte. Was übrigens σ betrifft, so scheint der Grundbuchstab seiner Modificationen ϑ zu sein und σ der Lenis ϑ der Asper. Nach diesen Prämissen können wir das Alphabet mit seinen Abstufungen also verzeichnen.

J W

ξ γ δ σ β

χ θ ϑ φ F ,

ϱ κ τ λ , ϑ π

μ

Durch das Aufgestellte soll die Anzahl der Buchstaben, nebst ihren Modificationen zwar nicht erschöpft sein, aber theils die reinen Consonanten vollständig aufgefunden, theils die Elemente der Modificationen ganz bestimmt hingestellt. Im Ganzen haben wir das griechische Alphabet, als das vollkommenste zum Grunde gelegt, es aber, wo es nöthig that, bald aus dem hebräischen, deutschen oder lateinischen supplirt. Uebrigens giebt die Consonansreihe noch Anlaß zu einer

Betrachtung über den Wohllaut der Sprachen. Es ist nehmlich die Consonansreihe an sich ein Ganzes, und daher läßt sich die Möglichkeit erklären, manche der hier angegebenen Punkte weiter vor oder zurückzulegeu. So kann man zum Beispiel ϱ auf den Punkt von λ legen, und so den Gutturalis in einen Lingualis verwandeln. Umgekehrt haben andere Nationen ϰ und seine Modificationen auf den Punkt von ϱ gelegt, zum Beispiel die Juden, welche ח völlig mit der Kehle aussprechen. Bedenken wir nun, daß die Zunge der Mittelpunkt der Sprache ist, und daß sie der zwei Liquiden wegen, das schönste Organ, die Lippen der vielen Hauchbuchstaben wegen, sehr rauhe, der Gaumen und Kehle aber sehr harte Töne bilden: so erblicken wir dreierlei Arten von Spracharten, von welcher diejenige, welche die Zunge vorzieht, und von beiden Seiten alles zu diesem Mittelpunkt sammelt, die angenehmste, die andere rauher und voller sein muß. Sie können in demselben Lande und in derselben Nation existiren, und scheinen mit der Gegend der Bewohner zusammenzuhängen. Bewohner der Berge sprechen mehr mit Gaumen, Kehle und Lippen, die der Ebnen mit der Zunge. Dasselbe gilt von der Verbindung der Consonanten, jene lieben die härtern, diese die weichern Reihen die Verbindung der Mutarum mit den Liquidis, so daß letztere den Vocal berühren. Doch das nähere davon gehört in eine allgemeine Dialektologie.

Es ist noch übrig, von dem prosodischen Verhältniß der Consonanten zu sprechen. Der Vocal den vollen Spiritus, sei er Lenis oder Asper einschließend, war eine Eins und daher kurz. Diesen schließt der Con-

sonant noch nicht einmahl ein, er ist also noch weniger, als ein Vocal, er ist prosodisch nur ein Halbes. Da aber die Quantität nur in der Sylbe ruht, und diese einen Vocal voraus setzt, so kann das Maaß der Sylbe doch nie unter die Eins sinken, im Gegentheil ist ein mit einem Consonans verbundener Vocal $1\frac{1}{2}$. Aus dieser Darstellung wird es begreiflich, wie eine Position eine Sylbe lang machen könne, denn indem zwei Consonanten auf einen Vocal folgen, entsteht eine Zwei das Maaß des langen Vocals, oder des Diphthongen. Es versteht sich, daß wir hier von quantitirenden Sprachen reden, von denen, welche Längen und Kürzen anerkennen. Da in einem Verse alle Buchstaben, als eine Einheit gedacht werden, so geht die Würkung der Position über die Sylbe hinaus, und es ist völlig gleichgültig, ob beide Consonanten das Wort schließen, oder einer derselben und der zweite ein anderes anfängt. Der Unterschied ist jedoch dieser. Im ersten Falle machen die beiden Vocale eine Reihe, und sind nochmals in sich verbunden, wodurch ihre Einheit und Verknüpfung deutlicher erscheint, lockerer ist diese schon, wenn die Consonanten zu zwei verschiedenen Sylben oder Wörtern gehören, so daß der eine das Wort oder die Sylbe schließt, der andere anfängt. Denn da der Vers nicht reine Musik ist, sondern auch die Begriffe der Seele zuführen will: so werden die Consonanten, besonders wenn sie durch Wörter getrennt sind, zu sehr auseinandergerissen. So muß der Natur der Sache nach moss eine stärkere Position machen, als mortem und dies wieder stärker, als wenn die beiden Consonanten in zwei Wörter vertheilt sind. Allein

lein so genau, als wir es in der Theorie nehmen müssen, nehmen es die quantitirenden Sprachen, entweder nie, oder nur in einzelnen Fällen, deren Erläuterung der einzelnen Sprachlehre vorbehalten bleibet. Nur wenn die beiden Consonanten, beide zu einem folgenden Worte gehören, verliehren sie gemeiniglich ihren Einfluß auf das vorhergehende, auf einen Vocal sich endende Wort; denn theils scheiden sie sich schon dadurch, daß sie im folgenden Worte stehen, von dem vorhergehenden Vocal ganz scharf ab, theils aber machen sie noch obenein in demselben eine Reihe, knüpfen sich dadurch noch enger an das folgende an, und befördern die Trennung vom ersten Worte. Aus der gegebenen Ansicht läßt sich auch die Ancipität der Sylbe, wenn Muta cum Liquida folgt, darthun. Wir sahen nehmlich die Verwandschaft der flüssigen Buchstaben zu den Vocalen überhaupt, und daher begreift man, wie eine quantitirende Sprache die Liquida bald als einen vollen Consonans, bald als ein Mittelding zwischen Vocal und Consonans ansehen könne, besonders da die Regel sich doch vorzüglich auf das so weiche λ und so stark aspirirte ϱ bezieht, wo sogar das erste bisweilen, wenn es doppelt steht, keine Position macht. Noch deutlicher wird dies durch folgende Ueberlegungen. Muta mit einer Liquida kann nicht mit dem vorhergehenden Vocal eine Reihe ausmachen, daher muß entweder die eine Sylbe sich mit einer Muta endigen, und die folgende Sylbe sich mit der Liquida anfangen, oder beide gehören zur folgenden Sylbe, und machen mit dem auf ihnen folgenden Vocal eine Sylbe aus. Der erste Fall dürfte wohl schwerlich in einfachen Wörtern sich vorfinden, in zusammen-

gesetzten, wo er statt hat, ist mit Recht der erste Vocal lang, in dem die Liquida hier, nicht als sich anschmiegender, vocalähnlicher Buchstab, sondern als ordentlicher Consonans erscheint. Erscheint er aber als Reihe mit der Muta, so muß er zur folgenden Sylbe gehören, dann wird der Liquida Vocalähnlich gebraucht, zugleich aber von dem vorhergehenden Vocal gänzlich getrennt, wo es sich denn begreifen läßt, daß, wenn die Sylbe an sich nicht lang ist, sie als kurz gedacht werden kann. Doch überlassen wir billig die Erklärung der einzelnen Fälle den einzelnen Sprachlehren, und schließen nur mit der Anmerkung, daß die Länge, welche durch Position entsteht, eine abgeleitete, keine ursprüngliche ist; ein Umstand, welchen die quantitirenden Sprachen nicht außer Acht lassen, indem sich viele ihrer Vorschriften, nur auf die von Natur lange Sylbe, keinesweges aber auf die durch Position verlängerte beziehen.

Die Reihe der Vocale machte eine perpendiculäre Linie, die Reihe der Consonanten eine horizontale, auf dem Punkte, wo beide Linien sich schneiden, entsteht dasjenige, was wir die Sylbe nennen, welche also eine Verbindung zwischen Vocal und Consonans ist. Die Sylbe in sich, ist weiter nichts, als ein Buchstab, denn sie ist ja die Verknüpfung zweier Buchstaben zu einem, nur ist die Sylbe ein gebilderer Buchstab, statt daß der einzelne, einseitig oder bedeutungslos erscheint. Die Sylbe entsteht durch die Theilnahme des Consonanten an dem Spiritus des Vocals. Es stellen aber die Vocale die Empfindung, die Attributiven; die Consonanten, die Substanz, das Räumliche, die Substantiven

dar, beide Redetheile werden verknüpft durch die Copula zum Satze, wie der dem Vocale einwohnende Spiritus, den Consonanten sich verbindet. Daher ist die Sylbe in den Tönen, den Elementen und ihrer Verknüpfung, dasjenige, was der Satz unter den mit Bedeutung versehenen Theilen der Rede ist. Die Sylbe ist der Repräsentant des Satzes in der Elementarreihe, der Satz der Repräsentant der Sylbe in der Begriffsreihe. Wie das Attributiv der frühere Redetheil war, das Substantiv aber der hauptsächlichste und wesenlichste: so ist der Vocal der frühere Buchstab, der Consonans der wesentlichste. Jener wechselt und ändert sich, dieser besteht und bleibt, als die Bedeutung fixirend. Mit Recht haben daher die Hebräer den wechselnden Vocal, als Nebensache unter die Consonanten gestellt, und diese als Stützen jenes angenommen, wenn gleich diese Orthographie von einer großen Materialität zeigt. Was die Ausbildungen des Subjects sind, stelien in dieser Region die Consonantenreihen, was die des Prädikats, bedeuten die Diphthongen, und so wie der Satz am Ende gleich war einem Substantiv: so ist die Sylbe einem Consonanten gleich.

Wir haben die Betrachtung der Buchstaben geendet, indem wir sie als Elemente angesehen, und zur Sylbe vereinigt haben. Der Vocal war in der Sprache das poetische und musikalische, der Consonans das verständige und prosaische Element, es wird also durch das obige zugleich elementarisch das vierte und fünfte Buch abgebildet, und wir stehen mit der Sylbe am Ende des fünften. Was also die Verstandes und imaginative Darstellung oben war, das wird hier durch

Consonanten und Vocale dargestellt, und diese Ansicht läuft durch das ganze Buch fort. Wir bemerken nehmlich hier sogleich, daß wir bei der Sylbe einmahl auf die darin enthaltenen Vocale reflektiren können, wo dann die Consonanten als Nebensache und begleitend erscheinen, oder umgekehrt auf die Consonanten als die Hauptsache gehen, und die Vocale als bloßes Mittel der Aussprache, oder der Verknüpfung betrachten, wo die letztere Nebensache werden. Jene wollen wir die musikalische, oder poetische Ansicht, diese, mit welcher wir den Anfang machen wollen, die prosaische nennen.

Da die Consonanten das Aeußere, die Substanz darstellen: so muß eine Sylbe, in welcher auf dieselben als Hauptsache gesehen wird, in so fern etwas substantielles ausdrücken, ein Substantiv sein. Die Richtigkeit dieser Behauptung findet man in den ersten und frühsten Zeiten der Sprachbildung bestättigt. Wenn das hörbare Zeichen sich hier aus der allerersten Roheit gehoben, und das Schwankende, welches ihm von dieser Periode aus anklebte, abgelegt hat: so ist das Substantiv der erste, ordentlich gebildete Redetheil, die andern das Adjectiv und Verbum erscheinen von diesem abgeleitet und abhängig. Ohne uns in den eben berührten schwierigen Punkt, von welchem manche Sprachen eine scheinbare Ausnahme machen, weiter einzulassen, wollen wir den Satz verallgemeinern und so ausdrücken: Wenn man die Sylbe in Hinsicht ihrer Consonanten betrachtet: so erhält sie durch dieselben Bedeutung. Daß diese sich aber an die Consonanten knüpft, ist dadurch klar; daß diese bis auf wenige Veränderungen und leicht zu erklärende Uebergänge dieselben bleiben, so

lange die Bedeutung des Wortes bleibt. Dagegen vergleiche man die Unselbstständigkeit der Vocale im Hebräischen ja selbst im Griechischen; γονος γενος γενομαι γνωμη, denn daß der Vocal in einem gegebenen Worte bleibt, ist bloß eine Zufälligkeit der Sprache, welche in andern zum Beispiel im Deutschen nicht ist, zum Beispiel: Sterben, starb, sturb, stürbe, stirb, gestorben. Das Resultat würde demnach folgendes sein. Dasjenige, was wir im vorhergehenden über die Buchstaben gesagt haben, waren Vorbereitungen um die mögliche Zahl der Sylben zu berechnen. An sich war die Sylbe nichts, sie wurde erst etwas, durch das Anknüpfen eines Begriffes an dieselbe, und in diesem Falle geht sie über zum Worte. — Das folgende bezieht sich noch auf die bloße Form der Sylbe. Die Sylben kann man nach der Stellung des Vocals eintheilen, in solche denen der Consonans vorausgeht, und in solche denen er folgt, woraus sich dann eine dritte Art ergiebt, solche bei denen der Vocal zwischen den Consonanten eingeschlossen wird. Im ersten Falle geht das Sprachorgan von relativer Thätigkeit zur relativen Ruhe über, und daher ist der Eindruck sehr gefällig: ba und gleicht dem Trochaeus, wir wollen eine solche, eine fallende Sylbe nennen. Dagegen in zweiten Falle, wo der Vocal vor dem Consonans der Sylbe gesetzt ist, und also das Organ von relativer Ruhe, zu relativer Thätigkeit übergeht, ist der Eindruck gewaltsamer: ab, und einem Jambus nicht unähnlich, eine Sylbenart, welche wir steigend nennen wollen. Wenn endlich der Vocal zu beiden Seiten mit Consonanten eingeschlossen ist, und also das Organ von relativer Thätigkeit, zur Ruhe und von da wieder zur

Thätigkeit übergeht, so entsteht der Eindruck eines Creticus. Nach dieser Ansicht deren Gründe in der größern Materialität der Consonanten liegen, die aber keineswegs metrisch ist, sehen wir die Rhythmen ihrem Eindrucke nach, schon in der einzelnen Sylbe, die Grundfüße sind durch das obige, würklich dargestellt. Daß aber in dieser Darstellung der Consonans die Länge, der Vocal die Kürze repräsentirt, ist ein Umstand auf den wir weiter unten zurückkommen werden.

Eine Sylbe demnach, an welche eine bestimmte Bedeutung geknüpft ist, heißt ein Wort und umgekehrt das Wort ist nichts anders, als eine Sylbe verstandesmäßig, das ist mit einem Begriff verbunden aufgefaßt. Man sieht leicht, daß diese Erklärung nichts anders, als eine vorläufige sein könne, denn sie macht alle Wörter zu einsylbigen, welches sie nur dem Begriffe und dessen Einheit nach, nicht materiell sind. Die Sylbe, so fern sie einen Begriff darstellt, so fern sie Wort ist, wurde in dem zweiten und dritten Buche dieses Werkes betrachtet, welche sich also hier unmittelbar anschließen. Die Sylbe als Wort betrachtet, und zugleich als Material der Wortbildung heißt ein Stammwort, oder was wir als synonym brauchen wollen, ein Wurzelwort. Wir sind hier zu einem sehr wichtigen, von den Sprachlehrern oft flüchtig übergangenen, oft willkührlich angesehenen Punkt gekommen, welcher noch nie so gründlich und geistreich abgehandelt worden, als in der oben angeführten Schrift von Anton, auf welche wir uns im Ganzen beziehen, ohne im Einzelnen derselben Meinung sein zu können.

Es geht nehmlich unmittelbar aus unserer Ansicht die Einsylbigkeit der Wurzelwörter hervor, welche auch durch den allgemeinen Satz: daß eine sprachbildende Nation nur eben so viele Kräfte als gerade nöthig sein werden, um einen bestimmten Zweck zu erreichen, aufwende, eine neue Bestätigung erhält. Denn das Sprechen ist in dieser Periode, wo es aus dem Bedürfnisse entspringt, bei der Unlenksamkeit der Organe keine leichte Sache, sondern eine anstrengende Arbeit, und daher wird der Mensch die kürzesten Formen vorziehen, um über dieselben wegzueilen. Dies wird erreicht durch die Einsylbigkeit, aber hier glaube ich, findet auch die Spekulation ihre Gränze, noch weiter zu gehen, und eine jede Wurzel aus zwei Buchstaben, und aus nicht mehreren bestehen zu lassen, scheint mir nach sorgfältiger Ueberlegung eine Meinung, welche sich aus den folgenden Gründen von der einen Seite durchaus nicht halten läßt, so wichtig und nöthig sie von einer andern, ebenfalls anzuführenden in der That ist.

Historisch diese Sache auszumachen ist unmöglich, da uns aus der rohen Periode der Sprachbildung, wo der Schatz der Sprache nur aus Wurzelwörtern bestände, kein schriftliches Denkmahl übrig ist, noch übrig sein kann, indem die Menschen mit dem Sprechen kaum zu Stande kommend, an schriftliche Aufzeichnung nicht denken konnten. Was also sich über diese Sache sagen lassen wird, kann theils nur aus spätern Analogien, theils aus reiner Speculation bestehen. Eine Analogie dafür kann aber ein ausgestoßenes Ein: Angst, oder: selbst unmöglich sein, denn dieses ist nichts als ein heftiger nachklingendes Schwa. Die idiotischen Abkürzungen aber

und poetischen Zusammenziehungen beweisen nur d Möglichkeit einer Abkürzung überhaupt, nicht die Würklichkeit und das Dasein derselben in den Wurzelwörtern. Es muß nehmlich ein jeder zugeben, daß das Fundament unserer Sprache aus einer Nachahmung des hörbaren bestehe, allein schon auf diesem Wege kommen dreibuchstabige Wurzeln in die Sprache zum Beispiel Kuk=kuk, Tur=tur. So wenige dies immer sein mögen, so bieten sie doch eine Analogie dar, welcher sich andere anschließen können, und es ist nicht abzusehen, warum dies hier nicht geschehen sollte, da die Analogie eine so große Rolle in der Sprachbildung spielt. Ferner ist auch die Anzahl dieser Wörter keinesweges so klein, indem die Nachahmung des Hörbaren sehr weit greifft.

Wer unterscheidet zum Beispiel in folgenden Wörtern: Knall, Knacken, Knicken und andern, wenn man sie mit den Naturlauten vergleicht, nicht deutlich das K und das N in denselben. Ich will hier nicht der leiser nachahmenden Wörter: Streben, streifen, schlafen, schlagen, schlemmen, schlachten, schlampen, schlabern und anderer gedenken, noch weniger der analogisch nachahmenden als Licht, Luft, leicht, glatt und s. f. Wenn man aber auch alle diese Classen, als gegen den Sprachschatz unbedeutend, als Ausnahmen behandelt: so muß man doch folgenden Grund, als den hauptsächlichsten in seinem Werthe lassen. Ein jeder Sprachlehrer muß annehmen, daß der Diphthong gleich sei, einem einfachen langen Vocal, und eben so wird zugegeben, daß x s und ähnliche Buchstaben, gleich sind einem einfachen Consonant. Gilt dies von diesen,

so müssen auch κλ τχ σκλ, und andere Formen, die so wie der Diphthong aus zwei einfachen Vocalen, aus zwei einfachen Consonanten zusammengesetzt sind, und also als Consonans-Dipbthongen angesehen werden können, gleich sein einem einfachen Consonans. Es läßt sich kein einziger haltbarer Grund für das Gegentheil anführen, nur muß man das lindernde Schwa, welches allerdings hie und da, als Vocal hervortritt, nicht als solchen gelten lassen, wozu schon die Gründe im vorigen dageweſen sind. Es wird also nichts hindern, drei- oder vierbuchstabige Wurzelwörter anzunehmen, da ja das, was theils für das Auge, theils in Hinsicht auf die Sprachelemente, als zusammengesetzt erscheint, es darum noch nicht für das Ohr wird. Schlag war den rohen Menschen ein einziger mit einem Vocal verknüpfter Consonant.

Diese letztere Bemerkung aber, leitet uns auch zugleich zu demjenigen über, was an der aufgestellten Theorie wahres und vortreffliches ist. Man kann sagen, daß sie für das Ohr allerdings die einzig-richtige und wahre sei. Hörbar konnte das Wurzelwort aus nicht mehr, als einem Laute, das heißt aus zwei Buchstaben bestehen. Ganz vorzüglichen und nicht zu berechnenden Einfluß, kann daher diese Theorie unter der Bedingung einer noch weitern Ausbildung haben, welche wohl zunächst von philosophischen Principien ausgehen müßte, zu welchen durch manches vorhergehende der Grund gelegt worden. Es kann nehmlich die Theorie, theils auf die Sprache im allgemeinen angewandt werden, und der Erfinder selbst hat in der gedachten Schrift ein leichtes, vielleicht im einzelnen entweder nicht gehö-

rig erläutertes, oder unbefriedigendes Beispiel gegeben. Wenn man nehmlich zu jedem einfachen Laute des Alphabets, die Vocale und Diphthonge, bald steigend, und bald fallend setzt: so erhält man eine Anzahl von Ursylben, und man kann nun zusehen, an welche derselben, als Stämmen eine einzelne Sprache Bedeutungen geknüpft hat. Dieses Unternehmen so mechanisch es anfangs scheint, setzt eine weit greifende historische Kenntniß, einen sehr regen Sinn und viel philosophischen Geist voraus, allein die Resultate sind gewiß außerordentlich richtig, und philosophisch. Es versteht sich, daß diese Untersuchung, bis auf die höchste Ausdehnung der Consonansreihen, nach obigen Principien fortgesetzt werden muß. Als heuristische Methode ist demnach, die von dem einfachen zum zusammengesetzten fortschreitende Antonsche Theorie unbedingt vortrefflich, und die Unterscheidung zwischen Wurzel und Stammwörter durchaus zu billigen. Es thut daher nichts, wenn bei einer einzelnen Sprache, entweder eine Ursylbe als Stamm nicht ausgebildet worden, oder umgekehrt von einem Stamm sich die Ursylbe, nicht als selbstständig ergiebt. Daß bei dieser Untersuchung, die Spitzfindigkeit, welche hier ganz wesentlich entsteht, dem Werthe der Forschung keinen Eintrag thue, versteht sich von selbst. Eine weitere Ausführung, der hier angedeuteten Ideen, versparen wir für die Schrift: Ueber Buchstab, Sylbe u. s. w., welche Schrift zum Theil eine weitere Ausführung dieses sechsten Buches sein wird.

Alle Wörter sind also, wie die Sachen hier stehen, einsylbige und Wurzelwörter, und so fern sie gesprochen

werden, wird ein jedes derselben, mit einer und derselben Anstrengung der Sprachorganen ausgesprochen, keines durch den Ton der Stimme vor dem andern ausgezeichnet. Die Untersuchung muß jetzt darauf gehen, wie diese einsylbigen Wörter polysyllabisch werden. Die Antwort wird im allgemeinen sein, durch die Verknüpfung zweier Wurzeln. Allein auf diese Art entsteht nichts, als ein zusammengesetztes Wort, deren Ableitung unser Zweck nicht ist, folgendes aber wird zum Ziele führen. Ein jedes Wurzelwort, sei es ein Substantiv oder Adjectiv, erscheint als Bild einer Anschauung in denselben Verhältnissen als diese. Nicht minder erscheint die Thätigkeit, welche das Verbum ausdrückt, in mannigfachen Relationen. Diese Verhältnisse müssen ebenfalls bezeichnet werden, und dies geschieht theils durch Bildung einzelner Wurzeln, welche eigene Wörter für sich bilden, und dahin gehören Conjunction und Präposition; theils durch andere Wurzeln, welche mit dem Worte selbst verknüpft, und unter den Nahmen Beugungssylben begriffen werden. Zu diesen Verhältnißwurzelwörtern, wie wir sie nennen wollen, gehören auch noch die Ableitungssylben und die die Bedeutung des Wortes modificirende Vorsylben. Das charakterischtische dieser Wörter und Sylben ist: daß sie gegen die Hauptstammsylbe, als abhängig und modificirt erscheinen sollen. Dies wird, wie wir im zweiten Buche zeigten, zuvörderst erreicht, durch die geringere Anzahl ihrer Buchstaben, hier aber lernen wir ein zweites Mittel kennen, ihre Abhängigkeit zu bezeichnen, nehmlich durch den Ton. Wir lassen nehmlich vorläufig die Verhältnißwurzeln, welche sich zu eigenen

unabhängigen Worten gebildet haben, fahren, und betrachten blos diejenigen Verhältnißwurzeln, welche unter dem Nahmen Beugungssylben, Ableitungssylben und Vorsylben bekannt sind. Diese Wurzeln sollen mit den Stammwörtern verknüpft werden, und zwar für das Ohr. Schon dieses soll die abhängige Wurzel, von der unabhängigen absondern, dabei aber soll auch die Einheit des Wortes selbst dem Ohre dargestellt werden. Dies kann nur durch den Ton geschehen, und da dieser hier nicht musikalisch, sondern bezeichnend angesehen wird, durch ein Steigen desselben und Fallen. Diese Auszeichnung der Sylben durch die Anstrengung der Stimme, heißt: Accent, und seine Arten gehen sogleich aus dem obigen hervor, sie sind der Acutus und der Gravis, jener drückt die Anstrengung der Stimme dieser ihr Sinken aus. Daher würden sich folgende Sätze für die Accentuation, so fern sie in sich consequent ist ergeben. Jedes Wort, welches einsylbig ist, hat den Acut, allein es muß ein ächt einsylbiges, nicht durch Contraction zu einem solchen umgebildetes sein. Alle Wurzelwörter würden also an sich den Acut haben. Der Gravis würde auf die abhängigen Sylben eines Wortes kommen, also auf diejenigen, welche untergeordnet erscheinen, wenn also an ein substantielles Stammwort, sich zwei oder mehrere Verhältniß-stammwörter, sei es als Vorsylben oder Nachsylben, Ableitung- oder Beugungssylben schließen: so würde der Acut auf dem Hauptstammworte liegen, der Gravis aber auf den übrigen, z. B. Gel'iebteste. Ja wenn ein Wort vielsylbig wäre, so könnte es zwar nur einen Hauptaccent, allein mehrere untergeordnete erhalten, welche aber nach der-

selben Regel gesetzt werden mußten. Wir wollen den untergeordneten Acut mit zwei Accenten, den untergeordneten Gravis mit einem bezeichnen: M"ann`ıgf`alt`ıgkéite`n. Die Erklärung dieser Erscheinung, und ihre Anwendung auf die Prosodie, müssen wir bis weiter unten versparen. So wie nun aber Sylben eines einzelnen Wortes sich einander unterordnen können: so auch einzelne Wörter sich untereinander, nehmlich so: daß die Hauptwörter einer Sprache, wenn sie in einer Reihe gedacht werden, welches znm Beispiel in einem Verse geschehen kann, als Stammwörter substantieller Art, und die Nebenwörter als Verhältnißstammwörter betrachtet werden können, so daß die letzten gleichsam Sylben der ersten, und mit dem Gravis, wie jene mit dem Acut bezeichnet werden. Dieses Zusammenwachsen der Verhältnißwurzelwörter, welche sich in einzelnen Sprachen oft unter dem Nahmen der Präpositionen und Conjunctionen absondern, hat die hebräische Sprache in vielen Fällen sanktionirt. Allein wenn auch die Sprachen dies nicht thun: so findet doch oft eine Abhängigkeit der Nebenwörter von den Hauptwörtern statt. Es zeigt sich aber sogleich, daß, wenn eine Sprache einen Unterschied zwischen Haupt- und Nebenwörter, so fern sie eine Reihe ausmachen sanktionirt hat, dieser doch nur unter der Bedingung der Einsylbigkeit beider statt finden kann. Auch ist die Regel, nach welcher die Hauptwörter und Nebenwörter bestimmt werden müssen, sehr leicht: das absolute Subject und Prädikat macht den Hauptttheil der Sprache aus, daher werden diese, also das Substantiv, Adjectiv, Participium, Verbum und Adverbium als Hauptwörter, Präposition, Conjunction,

Pronomen und Articul dagegen als Nebenwörter angesehen werden. Man verstehe uns aber über diesen Punkt recht. Unsere Behauptnng ist nicht, daß jene unbedingt geschärft, diese absolut mit dem Gravis bezeichnet wären, sondern jede dieser Classen kann wieder eine Rangordnung unter sich haben, und in einzelnen, consequent accentuirenden Sprachen werden sich immer einzelne Ausnahmen vorfinden, die uns hier, wo von einer consequenten Ansicht die Rede ist, wenig kümmern. Folgende Betrachtung müssen wir noch hinzufügen. In einer Sprache, welche die einzelnen Wörter nach diesen eben aufgestellten Grundsätzen accentuirt, wo also allemahl der Accutus, auf die substantielle Stammsylbe fällt, welche auch die mehrere Buchstabenanzahl hat, wird diese nothwendig der Länge gegenüberstehen, ja aus dem angeführten Grunde gewissermaaßen lang sein, wie das Gegentheil von denen mit dem Gravis bezeichneten gilt, welche die geringere Buchstabenanzahl haben, und dadurch der Kürze gegenüberstehen, ja es gewissermaaßen sind. Ferner ist durch das obige bewiesen, daß der Accent das prosaische Princip der Rede sei, denn er ist ja nichts, als dasjenige, welches die Einheit der Wörter dem Ohre sinnlich darstellt, indem eine Reihe Sylben, durch Haupt- und Nebenaccente verbunden, verknüpft, und durch eine Pause von den übrigen Worten abgesondert werden. Eine solche nach obigen Principien accentuirende Sprache ist die Deutsche, und der historische Grund davon leuchtet also bald ein. Die deutsche Sprache erhielt Sänger, Dichter und Musik sehr spät, als schon ihre Sprache zu einer gewissen Consistenz durch den Gebrauch für das

Gespräch gediehen war, auch erhielten Sänger und Dichter, nie einen überwiegenden Einfluß, weil Musik und Dichtkunst, sich nicht unmittelbar an Staat und Religion anschloß. Das Princip demnach, nach welchem die deutsche Sprache sich bildete, war gesellige Verständlichkeit, erst da die Sprache sich schon auf diesen Punkt der Bildung gehoben hatte, als sie schon accentuirt war, sprachen sich Dichter in derselben aus, denen aber schon die Macht genommen war, sie quantitirend und musikalisch umzubilden. Aus der obigen Darstellung erhellt schließlich, daß eine jede Sprache accentuirt sein muß. Von den Zeichen kann hier nicht die Rede sein, sondern nur von der Sache selbst. Der Accent ist nehmlich dasjenige Zeichen, welches die Sylben eines Wortes für das Ohr zur Einheit verbindet. Daß ein Wort geendigt sei, kann ich zwar an der nach demselben folgenden Pause wissen, allein dadurch wird das Wort noch in sich kein Ganzes, dies kann erst geschehen, wenn innerhalb der Gränzen desselben sich ein Princip bildet, welches dasselbe zu einer Ganzheit umschafft. Wollte man zu diesem Princip die Quantität constituiren, so würden bedeutende Schwierigkeiten entstehen. Es würde das Princip sich nicht auf ein ganzes Wort erstrecken, sondern die einzelnen Theile desselben als solche darstellen. Ein Beispiel wird dies deutlich machen. Gesetzt ein Wort habe folgendes Maaß ⏑ — — — ⏑ ⏑, und werde quantitativ ausgesprochen, so erhellt zwar, daß die erste Sylbe der zweiten, und die beiden letzten der vierten untergeordnet sind, aber das Wort selbst wird dadurch keineswegs zum Ganzen, sondern es zerfällt in folgende einzelne

Theile ⏑ — | — | ⏑ ⏑, und das Ohr würde die Verknüpfung der zweiten Sylbe an die dritte, und dieser an die vierte nicht anders, als durch die Abwesenheit der Pause wahrnehmen. Wohl aber wird das Wort zum Ganzen, wenn in der ganzen Sylbenreihe, Eine durch Erhöhung des Tons herausgehoben wird, gegen welche alle übrigen zurückstehen, z. B. unverwü'stlichster, unvereinbarlichsten. Dies führt auf die Behauptung, daß ein jedes Wort nur einen Accent, und diesen so viel möglich auf die Mitte des Wortes haben müsse, welches aber Nebenaccente, welche untergeordnete Massen der Wörter, an den Hauptaccent anknüpfen, nicht ausschließt. Hier sind wir nun auch im Stande zu erklären, warum die Sylbe ba einen trochaeischen, die: ab einen jambischen Eindruck macht. Der Grund ist nehmlich dieser: daß da der Accent von der größern Anstrengung der Sprachorganen abhängt, die Consonanten aber in Verhältniß gegen die Vocale diese fordern, der Consonans gegen den Vocal accentuirt erscheint. Uebrigens sieht man aus der eben gegebenen Darstellung, daß auf jeden Fall der Accent bedingungsweise die Stelle der Länge und die unaccentuirten Sylben die Stelle der Kürzen vertreten können, mögen sie, wie im Deutschen sich regelmäßig durch den Acut an die Länge und durch den Gravis an die Kürze schließen, oder mag der Accent allein herrschen, und eigentliche Längen und Kürzen gar nicht in der Sprache existiren. Nur setzt der Gebrauch des Accentes für den Vers das Beugen desselben unter gewisse rhythmische Gesetze voraus, welche wir erst unten näher entwickeln können. Doch soviel bietet sich sogleich dar, daß der Accent, als die

Ver-

Verwandelung des Wortes seinen Sylben nach zu einer Einheit bezweckend, ohne diesen Gesetzen unterworfen nichts rhythmisches, sondern blos etwas die Verständlichkeit beförderndes sei, und man es also für eine Zufälligkeit achten müsse, wenn ein Wort schon rhythmisch wird, wie zum Beispiel Mannigfaltigkeiten eine trochäische Reihe ist, unverwüstlichster eine anapästische. — Wenn die Sylbe der Satz in der Elementarreihe ist, so repräsentirt das vielsylbige Wort den zusammengesetzten Satz, und Polysyllaben sind eine Zierde der Sprache, indem sie große Massen, durch den verschieden fallenden Accent mannigfaltig sich schwingend bilden, da im Gegentheil Monosyllaben, wegen ihres einförmigen Accents, die Sprache sehr monoton machen. Die schönste Sylbenzahl sind zwei, drei und viersylbige Wörter, und der glücklichste Sitz des Accents für den Rhythmus sowohl, als für die Verständlichkeit ist die Mitte. Hat eine Sprache Polysyllaben, und legt ihren Accent in der Regel im Anfang: so wird häufig bei dem geschwinden Sprechen das Ende der Wörter, liegt er aber am Ende, durch das Hineilen der Stimme zu demselben der Anfang verdunkelt.

Betrachtet man mit den eben entwickelten Regeln im Kopfe, die Accentuation der Griechen, so erhellt sogleich, daß sie sämmtlich nicht passen, denn der Accent ruht weder auf der Stammsylbe, noch erscheint die Tonsylbe jederzeit lang, sondern im Gegentheil fällt er auf Beugungs- Ableitungs- und Vorsylben, und auf Sylben, welche ihrer Quantität nach, kurze sind. Dies zeigt, daß die Accentuation der Griechen, obgleich zu demselben Zwecke, als die Deutsche gebildet, doch nach ganz

andern Grundsätzen vertheilt sei, und folgendes wird den Ursprung dieses Unterschiedes deutlich machen. Die griechische Sprache muß in der Hinsicht, in welcher wir sie hier betrachten, bei aller bewundernswürdiger Aehnlichkeit mit der Deutschen, als der allerbestimmteste Gegensatz dieser betrachtet werden. So wie nehmlich die deutsche Sprache in ihrer innersten Tiefe, Verstandessprache, und daher accentuirend ist: so ist die griechische, poetisch, musikalisch, und daher quantitirend. Die älteste Geschichte dieses Volkes lehrt, daß mit seinem Gottesdienst, seinem geselligen Leben, ja sogar seinen Staatseinrichtungen Musik verbunden gewesen. Sänger und Dichter finden sich in den ältesten Zeiten, und diese Umstände mußten daher die Sprache enge mit der Musik verknüpfen. Allein da dies nur vermittelst der Vocalen geschehen kann, und die Vocaltonleiter nur wenig Höhe und Tiefe hat: so muß es wie im vorigen gezeigt worden, nur sehr bedingt durch Länge und Kürze hervorgebracht werden. Wenn man bedenkt, wie lange die griechische Sprache von der Musik abhängig gewesen, welches unter andern das so späte Entstehen der Prose beweißt; so darf man sich nicht wundern, daß die griechische Sprache durchaus musikalisch und quantitirend wurde, und muß die Meinung richtig finden, daß die Accentuation im Griechischen ein sehr spätes und untergeordnetes Princip sei. Dieses letztere zeigt sich auch noch dadurch, daß eine Menge Regeln für den Sitz des Accents aus der Quantität der Sylben hergeleitet und begriffen werden müssen. Wenn demnach die Accentuation der Griechen so spät entstand, wenn sie gleichsam auf der Quantität der Sylben geimpft und dieser untergeordnet wurde:

so läßt sich die Regellosigkeit in Hinsicht der Tonsylbe sehr wohl begreifen, denn man muß in der That ein jedes griechische Wort dem Accente nach, als ein Gegebenes, als ein historisches Faktum betrachten. Daß aber die Accentuation der Griechen aus dem allgemeinen Bedürfnisse, das Wort als ein Ganzes zu betrachten entstand, zeigt sich besonders aus dem Widerspruche, in welchem der Accent mit der Quantität durch den Vers gesetzt wird. Im Verse nehmlich erscheint die ganze Reihe der Wörter, als ein einziges rhythmisches Wort, und nie haben die Griechen dem Accent im Verse einen solchen Einflus verstattet, daß er wie bei uns, das Princip der rhythmischen Reihe geworden wäre, sondern er alterirt zwar hie und da den Vers, allein obgleich das Bestreben ihn mit der Quantität zu vereinigen sichtbar ist: so wird es doch ohne Bedenken derselben aufgeopfert, wenn diese Vereinigung der Quantität entgegen würkt. Daß die griechische Accentuation aus einem Verstandesbedürfnisse ausgegangen, zeigt auch das offenbare Streben, durch den verschiedenen Accent, Wörter von gleichem Laute und gleicher Quantität zu unterscheiden. So regellos und willkührlich indessen die Tonsylbe in den einzelnen Worten der Griechen gewählt ist: so gewissenhaft und systematisch ist der Wechsel und die Wanderung des Accents, so daß man sich von dem Sitze des Accents ohne weiteres belehren kann, wenn seine ursprüngliche Stelle faktisch ausgemittelt worden. In der Behandlung der encliticorum und proclitic arum ist übrigens eine obgleich schwache Annäherung an die deutsche Sprache. So wie diese nehmlich sich durch den Accent eine Reihe von Wörtern unterordnet, und

sie zu dem Endzwecke ihres ursprünglichen beraubt: so thut dies die griechische mit einigen, sehr wenigen Wörtern. Es ist dies aber eine eben so unbedeutende Nähe-rung an die hohe Ausbildung der deutschen Accentuation, wie die deutsche Sprache sich in manchen Punkten der griechischen durch ein geringes Quantitiren nähert. Man kann dieses Streben der deutschen Sprache, an der Nachahmung der Sylbenmaaße beobachten, welche ursprünglich in quantitirenden Sprachen sich bildeten, und welche die deutsche allein, wegen der Vortrefflichkeit ihrer Accentuation in einem hohen Grade der Vollkommenheit nachzuahmen im Stande ist. So sehen die Deutschen sich wegen ihres Mangels an Spondeen, bei aller möglichen Vorsicht, welche große Verskünstler aufgewandt haben, sich doch bisweilen genöthigt einen Trochäus in den Hexameter aufzunehmen, und hier kommt es darauf an, diesen künstlich zu verbergen. Unter mehreren sinnreichen Mitteln ist auch dies, einen Trochäus zu wählen, welcher in seiner letzten Sylbe einen Diphthongen hat, oder mehrere Consonanten, oder ihn so zu stellen, daß das folgende Wort sich mit vielen Consonanten anfängt, wodurch wirklich der vorhergehende kurze Vocal eine Art von Länge bekommt, wie jeder sich durch die Anschauung überzeugen kann.

Zwischen der ganz nach Principien der Accentuation gebildeten Deutschen, und der nach Principien der Quantität construirten griechischen, als vollkommenen Gegensätzen, treten eine Reihe von Sprachen in die Mitte, welche nach eine kurze Betrachtung verdienen. Hieher gehört zuvörderst die Lateinische. Sie ist in ihrem Ursprunge noch weniger musikalisch, als die griechische,

welches auch die älteſten Nachrichten von der römiſchen Geſchichte und Literatur beweiſen, daher ſie auch weit weniger zum quantitiren geneigt iſt, welches durch eine Betrachtung der Fragmente alter römiſcher Tragiker, und des Plautus und Terenz ſich am beſten darthun läßt. Sie zeigt ein ſehr ſichtbares Beſtreben zu accentuiren, welches aber bald unterdrückt wurde, als die griechiſche Literatur, einen ſo eminenten Einfluß auf die römiſche Sprache gewann. Von dieſer Zeit an wurde ſie quantitirend, und es müßte in der That intereſſant ſein, die Urtheile der Zeitgenoſſen derer, welche griechiſche Strenge in den Versbau gewiß nicht ohne Gewaltſamkeit einführten; zu kennen, und ihr Gefühl darüber zu vernehmen. Dieſe Strenge als quantitirend iſt in den Töchtern der lateiniſchen Sprache von neuen untergegangen und eine von keinen Principien geleitete Accentuation hat ſich gebildet, wie ſich dies ebenfalls mit der Tochter der deutſchen Sprache der engliſchen begeben hat. Sogar das Latein der Kirche hat ſich unter das Princip der Accentuation fügen müſſen. Die Regelloſigkeit der Accentuation in den gedachten Sprachen wird ſich auf folgende Art begreifen und rechtfertigen laſſen. Zwiſchen dem Ausſterben der lateiniſchen, und der harmoniſchen Ausbildung ihrer Töchter, trat eine große Periode ein, in welcher die alte Sprache von ihrer ehemaligen Form entfernt, mit fremden Worten überladen, durch Wendungen ausländiſcher Völker überfüllt wurde. Die Quantität und deren Erhaltung wurde unter dieſen Umſtänden vergeſſen, die Anknüpfung an die Muſik fiel weg, und geſchah ſpäterhin auf eine andere freiere Art, und das urſprünglich muſikaliſche

wurde verflüchtigt, da die Sprache nur zur Verständigung gebraucht wurde. Als späterhin Dichter auftraten, so mußten diese an die vorhandenen accentuirten Sprachen anknüpfen, und so entstanden statt der quantitirenden Sylbenmaaße accentuirte, welche sehr natürlich darum, weil sie sich nicht genugsam von der prosaischen Sprache des gemeinen Lebens trennen konnten, nach einem Princip umsahen, welches auf der einen Seite die poetischen Produkte von der Sprache des gemeinen Lebens scheiden, und anderseits sie an die Musik anknüpfen sollte, und dies ist die Entstehung jener künstlichen modernen Formen und Strophen, und zu gleicher Zeit des Reimes, wie wir weiter unten zeigen wollen.

Wir betrachteten jetzt die Sylben in Hinsicht, der in ihnen enthaltenen Consonanten, oder genauer, wir setzen die Consonanten als die Hauptsache der Sylbe an, an welche sich der Vocal als Nebensache knüpft, wobei wir auf den Accent als dem prosaischen Element der Sylbenreihe geführt worden, jetzt sollte eine umgekehrte Art der Darstellung folgen, in welcher der Vocal die Hauptsache wäre, und dem die Consonanten sich als Nebensache anschließen, welche also von der Quantität dem poetischen oder musikalischen Element der Sylben ausgienge. Allein was in dieser Hinsicht anzumerken wäre, haben wir bei der Lehre von den Vocalen anticipirt, auf welche Stelle wir also verweisen. Nun sind der Quantität nach, die Sylben lange oder kurze, jene stehen den accentuirten, diese den accentlosen, oder was dasselbe ist, denen mit einem Gravis bezeichneten gegenüber. Weil aber aus beiden Arten der Syl-

ben, so wohl aus den quantitirenden, als auch den accentuirten sich Verse, und noch dazu derselben Gattung componiren lassen: so müssen wir zuvörderst, den Unterschied zwischen quantitirenden und accentuirten Sylben in gewisser Rücksicht aufheben, und es fragt sich: Wie dies möglich sein werde? Beide Gattungen der Sylben, sind in sich allerdings sehr geschieden. Die lange Sylbe ist eine völlige Zwei, welche eine kurze Sylbe zweimahl in sich schließt, die Accentuirte dagegen eine bloß starke, mit einer Erhebung der Stimme ausgesprochene, von der man nicht genau sagen kann, wie sie sich zu den accentlosen verhalte. Die lange ist also eine bestimmte, die accentuirte eine unbestimmte Größe, und dadurch erhellt schon vorläufig, daß in quantitirenden Sprachen der Rhythums um vieles genauer sein müsse. Allein wir müssen so viel möglich die unbestimmte Größe der accentuirten Sylbe bestimmen, um für dieselbe wenigstens eine Art von Maaß zu haben. Die Griechen legen den Accent bis auf die dritte vom Ende, in einem Paar Falle, bis auf die vierte zurück, und aus diesem Umstand dürfte man schließen können, daß zwei accentlose Sylben, höchstens drei, einer accentuirten gleich wären. Ein Umstand, welcher dieser Ansicht ein großes Gewicht giebt, ist: Daß auch die Deutschen, nach der accentuirten Sylbe nur zwei accentlose in einem Worte folgen lassen, und wenn ja mehrere folgen durch einen neuen, untergevrdneten Accent sie unterstützen, z. B. unverſö'hnlichere, wo ein ganz leiser Accent auf ére fällt, und wenn dieser durch eine schnelle Aussprache unterdrückt und unmerklich gemacht wird: so wird das Wort selbst unvernehmlich und un-

deutlich. Sprachen daher, bei welchen der Accent in der vierten von Ende steht, wie dies oft im Englischen der Fall ist, erhalten schon dadurch den Charakter der Undeutlichkeit, z. B. communicative. So lautet im Deutschen das Wort: befriedigendere, sehr dunkel. Wir wollen im folgenden die langen und kurzen Sylben mit ihren gewöhnlichen Zeichen, die accentuirten mit einem Punkt und einem Accent, (.') die accentlosen durch einem Punkt ohne Accent (.) und die mit untergeordneten Accenten mit zwei Punkten bezeichnen (:). Ferner, wenn wir schon durch das vorige getrieben, die accentuirte Sylbe der langen, die accentlosen der kurzen ungefähr gleich stellen müssen: so muß dies noch weit mehr geschehen, wenn man auf die Würkung sieht, welche eine gleiche Ordnung von langen und kurzen auf der einen, accentuirten und accentlosen Sylben auf der andern Seite hervorbringt. Folgende Reihen sind in der Würkung fast völlig gleich | ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ | . . .' | .' . . , wie die Anschauung jeden überzeugen kann. Denn in allen diesen Fällen erscheinen die kurzen abhängig von den langen, die accentlosen Sylben sich an die accentuirten anknüpfend, und auf diese Aehnkeit in der äußern Erscheinung beider, welche so groß ist, daß sie fast Gleichheit wird, gründet sich das Recht, die langen Sylben als gleich, oder wenigstens höchst ähnlich mit den accentuirten, die kurzen mit den accentlosen zu setzen, und für beide Arten ein gemeinschaftliches Gesetz aufzusuchen. Gesucht muß dies Gesetz noch werden, denn es wird keinem entgehen, daß das hier angeführte, nur als in der Anschauung liegend nachgewiesen, nicht aus Principien abgeleitet worden. Die-

jenige Anmerkung, welche wir oben bei den Accenten machten: daß es zufällig sei, wenn ein accentuirtes Wort rhythmisch sei, müssen wir hier bei den Längen und Kürzen wiederhohlen. Ein einzelnes Wort aus Längen und Kürzen zusammengesetzt, wird dadurch durchaus nicht rhythmisch, ja es wird es noch weniger als ein accentuirtes. Denn der Accent ist ja das innere Princip eines Wortes, durch welches es zur Einheit verknüpft wird, uud alle Sylben als zu einem Ganzen gehörig dargestellt werden, z. B. . . . . dagegen wir bis jetzt durchaus nicht wissen, durch welches Princip eine Reihe quantitirender Sylben zusammenzufassen sind, und ob z. B. folgende Reihe ⏑ — ⏑ auf diese ⏑′ — ⏑ oder diese ⏑′ — ⏑ oder endlich diese ⏑ — ⏑′ Art verknüpft werden müsse. Diejenige Dunkelheit, welche hier noch übrig bleiben sollte, wird die Untersuchung über den Rhythmus beendigen.

Es sind uns durch das vorige die Elemente des Rhythmus ohne Rücksicht auf denselben, es sind uns die reinen Buchstaben desselben gegeben, als Consonanten nehmlich | — | ˙ | und als Vocale | ⏑ | . | . Daß wir die letztere als Vocale, die erstern als Consonanten ansehen, kommt daher, weil jene gegen diese gerechnet, das künstlichere sind, und die größere Thätigkeit voraussetzen, welches in der Elementarreihe den Unterschied zwischen Vocale und Consonanten begründete. Der Rhythmus oder diejenigen Zusammensetzungen, welche durch Verknüpfung dieser Größen würklich werden können, ist also der Sylbe gleichznachten. Allein ehe wir darauf kommen können, müssen wir die möglichen Verknüpfungen dieser Größen aufsuchen, welche

man mit einem Worte: Füße genannt hat. So wie es uns nehmlich, als wir von den Buchstaben sprachen frei gestanden hätte, Consonanten und Vocale auf eine Art zu verknüpfen, welche so fern sie hätten ausgesprochen werden sollen, gar nicht hätten würklich werden können, z. B. μβα, und so gewiß bei Erschöpfung dieser Combinationen auch die aussprechbaren vollständig erschienen wären: so werden wir durch die Verbindung dieser rhythmischen Größen, wenn wir diese weitgenug fortsetzen, alle Rhythmen erschöpfen, aber auch eben so viele rhythmisch unmögliche Combinationen antreffen. Füße sind also nichts als mögliche Verknüpfungen rhythmischer Größen, wobei gar nicht darauf gesehen wird, ob sie jemals zur Würklichkeit kommen können. Dieser letzte Umstand beruht darauf, in wie weit eine Reihe rhythmischer Größen, dem Gesetze des Rhythmus gemäß sei. Ein vorläufiger Eintheilungsgrund der Füße, welcher sehr wohl aus dem rhythmischen Gesetze abgeleitet werden kann, bei dem wir uns aber für jetzt nur auf die Anschauung berufen, ist folgender. Man kann die Füße aus ganz gleichem rhythmischen Größen zusammensetzen, wobei zwei Fälle möglich sind. Einmahl kann ein solcher Fuß aus lauter Längen zusammengesetzt sein, oder aus lauter Kürzen. Beide Arten wollen wir schwebende Füße nennen, und sie sind sich durchgängig entgegengesetzt. Alle andere, zwischen beiden mitten inne liegenden Combinationen müssen sich bald zu den schwebenden Füßen aus Längen, bald zu den aus Kürzen bestehenden neigen, bald müssen sie beides in ein Gleichgewicht stellen, und verknüpfen. Ob nun ein Fuß zu den Schwebenden durch

Längen sich neige, kommt auf die überwiegende Anzahl derselben, und ob diese hinter den Kürzen stehen an: ob er dem Schweben durch Kürzen sich nähere auf die überwiegende Anzahl der Kürzen, und ob diese hinter den Längen stehen. Im ersten Falle heiße der Fuß ein steigender, im zweiten ein fallender. Wir wollen uns aber bei der Aufzählung derselben, der quantitirenden Zeichen, als der orthographisch-deutlichsten bedienen. Nun entsteht der einfachste Fuß aus der Verknüpfung zweier rhythmischen Größen, und daher giebt es zweisylbiger Füße, folgende vier.

Steigend Schwebend Fallend Schwebend.

⏑ – – – – ⏑ ⏑ ⏑

Dasselbe Schema kann man in das Unendliche fortsetzen. Denn wenn man eine rhythmische Größe, das heißt eine Länge oder eine Kürze hinzufügt, und dann die möglichen Combinationen berechnet: so erhält man die acht dreisylbigen Füße. Die hinzugefügte Länge oder Kürze charakterisirt den Fuß in Hinsicht des Steigens und Fallens deutlicher, und es bildet sich eine neue Gattung von Füßen, welche Fallen und Steigen in sich verbinden.

Steigende Schwebende Fallende

⏑ ⏑ – – – – – – ⏑
⏑ – – – ⏑ ⏑

Schwebende Verknüpfende.

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑

Bei Hinzusetzung einer neuen rhythmische Größe, erscheint dasselbe Schema nur in manchen Punkten noch deutlicher ausgesprochen, und eine neue Gattung der Füße die unterbrochene, wo Längen und Kürzen gemischt

aber bestimmt fallend oder steigend sind. Dann giebt es aber noch unbestimmte, von denen man nicht weiß, zu welcher Gattung man sie rechnen soll. Uebrigens muß ein jeder viersylbige Fuß sich in zwei zweisylbige auflösen lassen, und also würde auch in dieser Rücksicht eine weitere Ausführung unnütz sein. Die sechzehn viersylbigen Füße sind.

Steigende	Schwebende	Fallende
⏑ ⏑ ⏑ –	– – – –	– – – ⏑
⏑ – ⏑ –		– – ⏑ ⏑
⏑ ⏑ – –		– ⏑ – ⏑
⏑ – – –		– ⏑ ⏑ ⏑

Schwebende	Verknüpfende	Unbestimmte.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ –	– – ⏑ –
⏑ – – ⏑		– ⏑ – –
		⏑ ⏑ – ⏑
		⏑ – ⏑ ⏑

Auf dieselbe empirische Art lassen sich nun die Füße durch neue hinzugesetzte Sylben immerfort verlängern, und dann unter die gegebenen Rubriken subsumiren. Gesetzt nun man setzte die mögliche Verknüpfung der rhythmischen Größen bis auf siebzehn fort, so müßten unter den möglichen Combinationen zwischen zwölf und siebzehn rhythmischen Größen alle mögliche Formen des Hexameters liegen, aber auch unter andern folgende ungeheure Form, welche doch wohl Niemand für einen Vers ausgeben wird.

– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Hier dringt sich ganz bestimmt die Frage auf, warum soll diese Form, welche in einer quantitirenden Sprache, immer noch könnte ausgesprochen werden, und die als aus einem ersten Päon, einem Proceleusmaticus, einem Palimbaichius, einem Tribrachys

und einem Anapäst bestehend könnte angegeben werden, kein Vers sein? Und warum, wenn sie es nicht ist, ist es der Hexameter? Wir beantworten diese Frage sogleich, wir fügen nur die Erklärung des Verses hinzu, wie sie aus dieser empirischen Ansicht sich aber ergeben müßte. Ein solcher empirischer Metriker müßte sagen: Eine Reihe leicht aussprechbarer Sylben nach einer gewissen Ordnung gemischt, welche sich durch Füße bestimmen läßt, ist ein Vers. Die höchste Ausdehnung desselben giebt der Athem. Wir merken noch an, daß wir diese gange Untersuchung über die Füße, und deren Modificationen hätten ersparen, und zu dem Begriffe des Rhythmus unmittelbar hätten übergehen können, wenn nicht so viele Metriker, an diesen nichts sagenden und nichts bestimmenden, gesetzlos aufgefundenen Combinationen noch immerfort hiengen. Es mußte zu dem Ende gezeigt werden: daß die Füße an sich nichts anders wären, als Sylbencompositionen, durch bloßes Zählen aufgefunden, durch willkührliche Nebeneinanderstellung rhythmischer Größen gebildet. Daß durch die Aufzählung dieser Füße würklich Rhythmen und Verse herauskommen, kann, da eben so oft das Gegentheil geschieht, nichts beweisen, und die Füße sind daher nichts, als die Terminologie des Rhythmus, und die Scansion ist die Zerlegung eines Rhythmus in oft willkührliche Zahlen.

Dieser Empirismus in der Metrik, hat sich aber um so fester gesetzt, weil er sich auf eine sehr alte Auctorität gründete. Die Grammatiker sowohl der Griechen, als der Römer, hatten gestützt auf Beispiele, wo es paßte, und die Füße würkliche Rhythmen mach-

ten, wie zum Beispiel die Choriamben, die Daktylen, die Trochäen, auch Füße als rhythmisch festgesetzt, welche an sich keinen Rhythmus hatten, und maaßen mit beiderlei Arten derselben die Verse. Es fiel ihnen nicht ein zu fragen: Was denn eigentlich eine Dipodie sei, und warum man den jambischen Trimeter nicht eben so gut nach Monopodien messen könne? Die Philologen hatten diese Fragen eben so wenig aufgeworfen, sondern im Gegentheil jene Meinungen, als an sich bewiesen, oder keines Beweises bedürftig und keinem Zweifel unterworfen, aufgenommen. Nur vor wenigen Jahren trat ein Mann auf, Herrmann in Leipzig, welcher diesem Empirismus in der Metrik ein System entgegensetzte, dem zwar die Philologen einen heftigen Widerspruch, allein keinen einzigen haltbaren, aus der Natur der Sache geschöpften, oft nicht einmahl verständigen, von historischer Einsicht zeigenden Grund entgegenstellten. Nur zu sehr gewöhnen sich Sprachforscher, unaufhörlich mit historischen Gegenständen beschäftigt, eine Folge von Kenntnissen und Notizen für eine Reihe, eine Reihe derselben für ein System zu halten. Unbekannt mit philosophischer Gewisheit, abgestumpft für die Anschauung und der unmittelbaren Erkenntniß aus derselben, halten sie nichts für bewiesen, als was durch Zeugnisse anderer gerechtfertigt erscheint, und so mußte eine Theorie, welche gleich vorläufig davon ausgieng die Einsicht der alten Grammatiker in Hinsicht des Rhythmus für nichtig zu erklären, und ihre Auctorität in diesem Punkte für verwerflich, eine Theorie, welche den griechischen Rhythmus als unbedingt richtig setzte, und vielleicht indem

sie auf diese Voraussetzung hin, ihn durch Emendationen wiederherstellen wollte, darin ein wenig zu weit gieng, nothwendig eine starke Opposition erregen, welche ihrer philosophischen Schwäche sich bewußt, es dennoch nicht wagte, sich öffentlich und im Ganzen gegen sie zu setzen. Es bleibt unbestritten, daß Herrmann zuerst die Metrik philosophisch angesehen, und das Gesetz des Rhythmus aufgefunden und dargestellt habe. Daher muß sich diese Theorie in der folgenden Darstellung ihren Hauptmomenten nach, wiederfinden, doch werden diejenigen, welche mit jener Theorie bekannt sind, einige Abweichungen von derselben nicht übersehen, wohin unter andern auch das gehört, daß wir uns nicht bloß auf die quantitirenden Sprachen, sondern auch auf die accentuirten eingelassen haben, welche wie sich im folgenden zeigen wird, die Regel und das Gesetz des antiquen Rhythmus sehr bedingt anwenden können. Sodann gieng Herrmann von dem Begriff des Rhythmus unmittelbar aus, und er suchte das Gesetz desselben unabhängig von der Sprache aufzufinden, erst späterhin knüpfte er es an dieselbe an. Wir aber stehen schon in der Mitte der Sprache, und müssen daher innerhalb der Gränzen derselben, ein Bedürfniß und ein Streben derselben aufzeigen sich rhythmisch zu organisiren. Wir legen daher auch die absolut-rhythmischen Größen der Sprache, die lange und accentuirte Sylbe, und die kurze und accentlose zum Grunde, und zeigen, wie die Sprache ihr Bedürfniß des Rhythmus aus ihren eignen Mitteln befriedigt. Wenn die Herrmannische Darstellung von der Frage ausgeht: Was ist Rhythmus? so geht die unsere von der aus: Wie werden mehrere Sylben eine Einheit?

Diese letztere kann nehmlich oben, bei der Betrachtung der vielsylbigen Wörter in Erwägung. Es wurde nach einem Princip gefragt, welches das vielsylbige Wort zur Einheit verknüpfe, und als Ganzes darstellte. Es wurde bei der Beantwortung die quantitirende von der accentuirten nicht gesondert, sondern das Gesuchte, als ein nothwendiges Erforderniß einer jeden Sprache festgestellt, und da fand sich dann: daß die Sylben durch das Herausheben einer einzelnen, durch die erhöhte Stimme, zu einem Ganzen verschmölzen, daß durch die Accentuation die accentlosen von den accentuirten abhängig und dadurch als eine Einheit erschienen. Die ganze Darstellung aber gieng nur auf das faktische und das Angeführte wurde nur durch ein Berufen auf die Anschauung bewiesen. Es wurde nicht weiter erläutert, wie jene gesuchte Abhängigkeit hervorzubringen sei, wie weit dieselbe sich erstreckte, was aus derselben entstehe und folge, im Gegentheil blieben bedeutende Schwierigkeiten und unerklärte Punkte zurück. Dahin gehört, daß im allgemeinen angemerkt wurde: Nicht ein jedes Wort, welches mit einem Accent versehen sei, werde dadurch zu einem rhythmischen, am wenigsten werde es dazu durch die Quantität seiner Sylben. Ferner erwähnten wir der Nothwendigkeit der untergeordneten Accente, welches auf eine ganz andere und neue Untersuchung zu deuten schien. Alles dies soll nun jetzt, wo der oben erwähnte Punkt noch einmahl und in einer andern Beziehung zur Sprache kommt erläutert, und die etwannigen Widersprüche aufgehoben werden.

Wenn wir von der Frage: Wie mehrere Sylben

eine

eine Einheit werden ausgehen, so bemerke man, daß wir hier gegen oben gerechnet, die Frage erweitern. Wenn wir dort jene Frage aufwarfen, so zeigte der Zusammenhang, daß von einer Sylbeneinheit die Rede war, die sich auf ein einzelnes mehrsylbiges Wort bezog, und über dessen Gränzen nicht hinaus erstreckte. Allein hier ist von einer Menge Sylben die Rede, bei der es zufällig ist, ob sie in einem Worte beisammensteht, oder sich über desselbe hinaus in ein oder in mehrere andere Worte sich erstreckt. Eine solche Sylbenzahl wollen wir zum Unterschiede jener, auf ein Wort eingeschränkte eine reine Sylbenmenge nennen. So wie wir nun bei der reinen Sylbenmenge nicht auf ihre Begränzung durch Worte sehen: so müssen wir auch alles aufheben, oder verdunkeln, was dieselben als Worte charakterisirt, folglich Bedeutung und Pause, welche hinter jedem Worte fallend, dasselbe von dem folgenden absondern. Es bleibt uns also die reine Sylbenmenge, und wir können daher hier, vorläufig mit dem Zeichen der rhythmischen Größen, | — | ∪ | ·′ | . | einzig und allein operiren. Wenn wir aber die Bedeutung und Pause, dasjenige was das Wort als solches charakterisirt aufheben: so zeigt sich, daß dennoch ein Merkmal der Worte als solcher übrig gelassen ist, nehmlich der Accent, und da dieser den einzelnen Sylben eines Wortes, eine obgleich zufällige Einheit zu geben im Stande war: so scheint es könne derselbe gebraucht werden, wenn er, sei es den Wörtern völlig entzogen oder bei ihnen verdunkelt worden, um der reinen Sylbenmenge die verlangte Einheit mitzutheilen. Wir überlegen dies sogleich genauer.

Eine Sylbenmenge besteht aus successiven, die Zeit erfüllenden Einheiten, welche bis jetzt keine Regel der Succession haben, und daher gleich sind einem regellosen Zusammensein mehrerer Dinge im Raume. Soll nun diese Sylbenmenge nach einem Gesetze fortschreiten: so wird es doch wohl nothwendig sein dieselben zu verknüpfen, dies kann aber nicht durch ihre inuere Eigenschaft geschehen, sondern durch etwas äußeres, accessorisches. Denn die Länge oder Accentuation einer Sylbe, ist wie die Kürze oder Accentlosigkeit, etwas für sich, etwas auf das folgende nicht einfließende, oder wenn dies ja sein sollte, so muß dieser Einfluß durch etwas angedeutet, charakterisirt werden, und so kämen wir wieder zu etwas Aeußern. Ein Beispiel möge die Sache erläutern. Die Zahlen 6. 4. 96. sind einzelne unzusammenhängende Größen. Wenn diese verknüpft werden sollen, so muß doch eine Regel, ein Princip da sein, welches diese Verknüpfung möglich macht und dieses, wenn es auch schon in einer der angeführten Größen liegen sollte, muß, wenn es zur Verknüpfung selbst kommt, aus derselben ausgehoben, und als Princip der ganzen Reihe aufgeführt werden. Wenn wir also die drei angeführten Zahlen in eine einzige 6496 verknüpfen: so liegt der Grund dieser Verknüpfung in der vorausgesetzten Decimalreihe, dieselbe Reihe begründete aber schon die Zahl 96. Allein man erhob die Regel, nach welcher diese Zahl gebildet war, zur Regel der ganzen Reihe, und ordnete jene Größe, der Regel dieser unter, ohne sie aufzuheben. Es entgeht mir nicht, daß dieses Beispiel nicht völlig passend sei, theils aus andern Gründen, theils weil die Dekadik

etwas willkührliches ist, theils weil wir das Beispiel selbst willkührlich gewandt haben. Allein es erläutert, was es erläutern soll, und es muß sehr bemerkt und beachtet werden, weil sonst die Erklärung der accentuirten Verse, bei welchen das Princip der Verknüpfung mit der rhythmischen Größe zusammenfällt, unmöglich ist.

Verknüpft sollen demnach die rhythmischen Größen werden, verknüpft nach einem Princip, welches als außerhalb derselben liegend erscheint, oder auch ist. Welch ein Princip kann dieses aber sein? Zuvörderst ein solches, welches mit der rhythmischen Größe in einen Zusammenhang gesetzt werden kann, ferner ein solches, welches der einzelnen Sylbe, als solcher nicht eigenthümlich ist. Denn im ersten Falle würde keine Vereinigung des Princips mit den Sylben, im zweiten Falle keine Trennung von den einzelnen derselben möglich sein. Soll das Princip der Verknüpfung mit demselben vereinigt werden können: so muß es denselben gleichartig sein. Nun macht nach den obigen der Vocal, als die Empfindung ausdrückend, den Hauptttheil der Sylbe so fern sie musikalisch ist, das Princip muß sich demnach an den Vocal anschließen. Dieser aber ist als rhythmische Größe, entweder | — | oder | ◡ | oder | ˙ | oder | . | und wird in so fern durchaus und unwiederruflich bestimmt. Es ließe sich aber in quantitirenden Sprachen folgende Combination der verschiedenartigen rhythmischen Größen denken | —ˊ | ◡ˊ | so daß der Accent, einer Länge oder Kürze, als etwas äußerliches und als homogenes Princip hinzugefügt würde, wo sich dann als Gegensatz die unaccentuirte Länge und Kürze ergeben, und

folgende Combinationen, als möglich erscheinen würden.

| —'— | — —' | ⏑'⏑ | ⏑⏑' | —'⏑ | —⏑' | ⏑'—

| ⏑—' | Wir wollen diesen Accent, welchen wir als mögliches Princip einer Sylbenmenge charakterisirt haben, zum Unterschiede, jenes prosaischen, die Bedeutung des Wortes durch Verknüpfung der Sylben deutlich machenden: den rhythmischen Accent nennen. Allein auf diese Art würden die accentuirenden Sprachen gänzlich von einem rhythmischen Princip verlassen sein, wenn man nicht den prosaischen Accent zum poetischen und rhythmischen Princip erheben könnte. Der prosaische Accent müßte dann in doppelter Bedeutung auftreten können. Erstlich als das die Sylben eines einzelnen Wortes zur Einheit verknüpfende, und sodann als Princip einer rhythmischen Sylbenmenge. Wenn wir nun dies als möglich annehmen, was würden daraus für Folgen entstehen? Der Accent eines Wortes ist seinem Sitze nach unwiderruflich bestimmt, und kann also zum Behuf einer rhythmischen Reihe, nicht wie bei den quantitirenden Sprachen von seinem Sitze gerissen werden. Es muß also, so oft der Accent in accentuirten Sprachen als rhythmisch erscheint, der prosaische Accent mit demselben unbedingt vereinigt werden. Eine Einschränkung dieser Regel durch untergeordnete Accente wird sich weiter unten ergeben. — Ferner ist der Accent an sich ein prosaisches Princip, wenn er zum poetischen erhoben wird, und er dabei, wie wir eben sahen in dieser Potenz mit dem prosaischen vereinigt werden muß, so folgt: daß die Wörter in den accentuirten Sprachen, weit mehr sich sondern, sich weit weniger verschlingen werden, als in den quantitirenden. Eine accentuirte

Sprache, muß selbst in ihren Versen, da sie das Verstandesprincips nicht entübrigt sein kann, weit prosaischer sein, als eine quantitirende, ob sie gleich an Deutlichkeit gewinnen muß, indem ihre rhythmischen Größen, mit ihren Verstandesordnungen den Wörtern zusammenfallen. Endlich waren in der quantitirenden Sprache durch die Vereinigung des Accents mit der Quantität, unter der Bedingung zweier Sylben acht Combinationen möglich, in einer accentuirten Sprache sind es nur drei, | ˙ ˊ | ˙ ˊ | | ˊ ˙ | denn die zwei, accentlosen Sylben | ˙ ˙ | können, gar nicht in Betrachtung kommen, da sie ja keinen Accent, das heißt kein Princip der Verknüpfung haben. Genau genommen ist auch die erste Reihe nicht zu rechnen, | ˙ ˊ ˙ ˊ | da beide Sylben nur nebeneinander gestellt sind. Eine accentuirte Sprache ist also, gegen eine quantitirende gerechnet, um mehr als die Hälfte weniger versatil zur Poesie, und es offenbart sich daher die Nothwendigkeit eines Princips, welches accentuirte Sprachen vor quantitirenden voraus haben, und welches nichts anders ist, als der Reim, welcher zugleich eine größere Freiheit in der Rhythmik mit sich führt.

Es ist durch das Vorige, als möglich gesetzt, ja wahrscheinlich gemacht, daß der Accent dasjenige Princip sey, durch welches eine Sylbenmenge verknüpft, das heißt zu einer Sylbenreihe umgebildet werden müsse. Gewiß aber wird dies erst, wenn man den Accent und sein Wesen mit denen Forderungen vergleicht, welche wir oben an ein rhythmisches Princip gemacht haben. Es sollte mit der rhythmischen Größe in einen Zusammenhang gesetzt werden können, und diese Eigenschaft trifft bei dem Accente zu. Es sollte der Sylbe als sol-

cher nicht eigenthümlich sein, und der Accent ist es ja nicht, da es auch accentlose Sylben giebt. Es sollte der Sylbe homogen sein, und der Accent hat auch diese Eigenschaft, denn die Sylbe an sich ist etwas hörbares, sie ist Stimme, der Accent aber nach dem obigen die erhöhte Stimme. Endlich sollte das rhythmische Princip sich an den Vocal schließen, und auch diese Eigenschaft besitzt der Accent. So können wir also nicht zweifeln, daß dasjenige Princip, welches den Rhythmus hervorbringt, das heißt hier: Sylbenmengen verknüpft, der Accent sei, und wir haben jetzt zu zeigen, auf welche Art dies möglich, mit welchen Modificationen dies zu vollbringen sei.

Eine Sylbenmenge, eine Zahl von Successionen soll Einheit erhalten, soll verknüpft werden, und zwar durch den Accent als durch das rhythmische Princip. Es muß demnach angenommen werden, daß dieser rhythmische Accent mit der Sylbe, auf welche er gesetzt wird, zusammengenommen, die Kraft habe die andern sich unterzuordnen, und von sich abhängig zu machen. Dadurch würde also die rhythmisch accentuirte Sylbe als Grund, die rhythmisch accentlosen Sylben, als Folgen erscheinen, aus der Sylbenmenge, würde eine Sylbenreihe werden, und diese Reihe selbst würde nur einem Worte gleich, und als solches vollkommen accentuirt sein. Um aber nichts aus der Acht zu lassen, was das Verständniß dieser schwierigen Materie erleichtern könne, erläutern wir dieselbe von einer andern Seite her. Eine Sylbenmenge, das ist mehrere nebeneinanderstehende Sylben, sollen verknüpft, sollen untergeordnet, sollen von einander abhängig gemacht werden. Dies kann

nur geschehen, indem man sie in eine Sylbenreihe verwandelt, das heißt, indem man eine oder mehrere Sylben, als Grund, andere als Folge setzt. Wir werden also in einer Sylbenreihe die unabhängige Sylbe, von der abhängigen zu unterscheiden haben, und es frägt sich nach dem, was den Charakter der Unabhängigkeit giebt. Dies ist aber nicht die Quantität allein, denn alsdann hätten folgende Sylbenzahlen | — — | ⏑ ⏑ | gar keinen Rhythmus, sondern durch etwas außerhalb derselben liegendes, und das dies der Accent sey, ist oben gezeigt, und so schließt sich die jetzige Darstellung an die obige an. Hier nur noch folgende Anmerkungen: Eine jede Sylbe, welche den rhythmischen Accent hat, und also als Grund der Verknüpfung anderer Sylben gesetzt wird, heißt: eine Arsis, diejenigen Sylben dagegen, welche rhythmisch accentlos sind, und also als Folge gedacht werden, heißen Theses. Da nun in quantitirenden Sprachen der Fall möglich ist, daß der Wortaccent dem rhythmischen widerspricht, wie dies im Griechischen so oft der Fall ist: so muß dieser jenem weichen, das heißt, er wird für das Gehör verdunkelt.

Rhythmus in der Sprache, heißt demnach vollkommene Accentuation einer Sylbenreihe oder eine Reihe Sylben von einer, als dem Grunde abhängig. Es fragt sich jetzt nach der Stellung der Sylbenreihe unter einander. Der Arsis ist der Grund, die Thesis ist die Folge, da es nun verständig ist, daß der Grund der Folge vorhergehe, so muß die Arsis vor der Thesis vorauf-gehen. Gegen diese Darstellung könnte man aus dem Arrangement des Satzes einen Einwurf hernehmen. Was nehmlich in diesem der Nominativ ist, das Unabhängige,

das ist die Arsis hier. Es ist aber bekannt, daß der Nominativ des Subjects, obgleich dem Verstandes-Gesetzen nach, das Princip des Satzes, dennoch oft in die Mitte desselben, statt an den Anfang gerückt wird, und so könnte man schließen, dürfte es vielleicht auch mit der Arsis ergehen. Allein der Nominativ wird nur unter zwei Bedingungen von dem Anfange des Satzes entfernt, einmahl durch eine Inversion, das heißt durch den Affekt des Sprechenden, ein Fall, der bei der Sylbenreihe nicht statt finden kann, und zweitens geschieht dies in formellen, das heißt, durch Endsylben bezeichnenden Sprachen, weil diese eben dadurch, wie am Schlusse des dritten Buches angemerkt ist, eine freiere Wortfolge haben. Da aber die Arsis, als solche sich nur durch das Erheben der Stimme unterscheidet, so kann dieser letztere Fall, wie es scheint, fast nie eintreten. Denn das Erheben der Stimme ist etwas viel zu wenig bemerkbares, viel zu sehr vorübergehend um die Arsis einer Versetzung, welche doch nothwendig ihre Kraft verdunkeln müßte, fähig zu machen. Auch ist hier noch nicht abzusehen, wie die der Arsis vorausgehenden Sylben, und von ihr zugleich abhängig, als solche könnten charakterisirt werden. Die Arsis wird demnach nach der jetzigen Darstellung natürlich ihrer Thesis vorangehen, und was der Arsis etwa an Sylben vorhergeht, wird zwar als die Würkung derselben verstärkend, aber mit derselben nicht durch Causalität verbunden angesehen werden müssen. Wir reden hier von denjenigen Sylben, welche der Arsis in den Jamben und Anapästen vorangehen, und die um sie zu erklären, als Thesis einer vorhergehenden Reihe zu betrachten sind | ⏑ — ′ ⏑ — ′ ⏑

| ⏑ ⏑ —′ ⏑ ⏑ —′ ⏑ ⏑. Man befaßt dieſe unter den Nahmen Anakruſis, welche Benennung, wir auch nicht, als techniſch feſt geſetzt, ändern wollen.

Es iſt nunmehr durch das vorige das Grundgeſetz des Rhythmus aufgeſtellt, es fragt ſich ferner nach der Anwendung deſſelben, das heißt, wie nach dieſem Geſetze eine Sylbenmenge im allgemeinen, als Sylbenreihe zu conſtruiren ſei. Wir entlehnen den Satz: daß kein Grund eine größere Folge haben könne, als er ſelbſt ſei, ſondern daß die Folge dem Grunde durchaus gleich ſein müſſe. Es wird alſo um die Größe der Theſis zu beſtimmen, nach der Größe der Arſis gefragt werden müſſen. Nun iſt die Größe einer kurzen Sylbe = 1 die einer langen = 2 auf jene wird alſo eine kurze, auf dieſe eine lange, oder zwei kurze als Theſes folgen können, ſo fern nehmlich jene als Arſis charakteriſirt werden. Da aber dies durch den Accent geſchehen muß, dieſer aber ſelbſt eine rhythmiſche Größe iſt: ſo verſtärkt er die Kraft der Arſis. An ſich iſt zwar der Accent, wie wir oben ſahen = 2 in einzelnen Fällen auch = 3, da aber im letztern Falle ſeiner Kraft ſich ſchon verdunkelt, z. B. befriedigendere, ſo geſchieht ihm dies ebenfalls, wenn er ſich mit der quantitirenden Arſis verknüpft, und er hat nur den Werth von eins, alſo iſt | ⏑′ | = 2 und | —′ | = 3, obgleich auch dies ſelten iſt. Nur auf dieſe Art laſſen ſich die Päone —′ ⏑ ⏑ ⏑ und die Tribrachen ⏑′ ⏑ ⏑ erklären, und unter eine Reihe befaſſen, da ein Metriker, welcher dies nicht annähme, den Päon alſo —′ ⏑ ⏑ ⏑′ und den Tribrachys folgendermaßen theilen müßte ⏑′ ⏑ ⏑′. Dies erklärt auch, warum die päoniſchen Rhythmen, ſich nur bei den Co-

nikern und auch, da noch selten finden, die gehaltene, langsame und deutliche Deklamation in den andern Gattungen vertrug sich wenig mit diesem flüchtigen, durch seine lange Thesis undeutlichen Rhythmus. Eben dies gilt auch von den Pyrrhichien und andern flüchtigen Versen. Es würden also nach dem obigen folgende Reihen möglich sein.

| ⏑ ′ ⏑ | ⏑ ′ ⏑ ⏑ | — ′ ⏑ | — ′ — | — ′ ⏑ ⏑ | — ′ ⏑ ⏑ ⏑ |

Accentuirte | . ′ . | . ′ . . | . ′ . . . | . ′ . ′

Was nun die Reihen | — ′ ⏑ | und | . ′ . | betrifft, so sind sie so zu erklären, daß die Arsis nicht ihr volles Gewicht angewandt habe, um eine ihr selbst gleiche Wirkung hervorzubringen, und sie gleichen dem Tripeltackt der Musik, da die andern | — ′ ⏑ ⏑ | . ′ . . | dem graden Tackte gleichen. Hiebei ist noch zu bemerken, das es der Natur der Sprache am angemessensten ist, Längen mit Kürzen wechseln zu lassen, dagegen eine Reihe von Längen oder von Kürzen, einer jeden, auch der vollkommensten Sprache beschwerlich sein muß. Dies ist der Grund, warum die molossischen, pyrrhichischen, und andere aus lauter Längen, oder lauter Kürzen zusammengesetzten Verse selbst in quantitirenden Sprachen, so selten sind. Daß Reihen, wie folgende | ⏑ ′ ⏑ | ⏑ ′ ⏑ ⏑ | in accentuirten gar nicht möglich sind, weil sie sich stets in folgende Formen auflösen | . ′ . | . ′ . . | versteht sich von selbst. Jene Reihen kommen daher auch in quantitirenden Sprachen, meistens nur als Resultate von Auflösungen und Zusammenziehungen vor, und es bleiben daher nur folgende | — ′ ⏑ | — ′ ⏑ ⏑ | — ′ ⏑ ⏑ ⏑ als Grundrhythmen, denen die accentuirten Formen | . ′ . | . ′ . . | . ′ . . . | entgegenstehen. Ein jeder die-

ser Rhythmen kann nun auch noch mit einer Anakrusis versehen sein, und daher entstehen folgende ursprünglichen Formen ⏑ | —′ ⏑ | ⏑ ⏑ | —′ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | —′ ⏑ ⏑ ⏑, welches bei den accentuirten derselbe Fall ist.

Die Arsis kann demnach ein längeres Maaß haben, als die Thesis, die letztere aber nur ein eben so großes, als die Arsis. Die rhythmischen Größen der Thesis, aber können nur ein gleiches Maaß haben, eben so wie die mehrsylbige Anacrusis, welche zwar die Arsis verstärkt, jedoch mit derselben nicht durch Causalität zusammenhängt, sondern als eine absolute Thesis angesehen werden muß. Ferner die rhythmische Größe einer Sylbe wird erkannt, durch das Messen einer einzelnen an der folgenden, daher muß in einer Reihe die letzte Sylbe derselben unbestimmt sein, ihrer rhythmischen Größe nach, indem sie ja an keiner nachfolgenden gemessen werden kann. Derselbe Fall ist es auch mit der Anacrusis, welche eine Thesis ist, indem auch sie eine Reihe schließt. Nur muß dieselbe einsylbig sein, denn bei der zwei oder mehrsylbigen, wird das Maaß derselben durch die ihr vorhergehenden bestimmt, indem ja die Anacrusis ein gleichförmiges Maaß haben muß. Da alles dieses leichte Folgen aus dem vorhergehenden sind, und derjenige, dem sie nicht einleuchten sollten, sich aus den Werken Hermanns leicht die weitläuftigern Beweise verschaffen kann: so halten wir uns mit der weitern Ausführung nicht auf, sondern gehen sogleich zu einer annern Materie über.

So wie nehmlich eine einzelne Arsis, eine Thesis, nach sich haben muß, und dadurch eine Reihe entsteht,

so kann eine ganze Reihe als Arsis angesehen, und an diese eine andere als Thesis geknüpft werden. Diese Thesis, welche in sich selbst wieder eine Reihe ausmacht, hat eine untergeordneten rhythmischen Accent, dessen Sylbe ihre Arsis ist, wie die rhythmisch accentlosen ihre Thesis sind. Eine solche Verknüpfung hat Herrmann eine periodische Reihe genannt. Es erhellt, daß da sich die untergeordnete Reihe zu der unterordnenden, wie Thesis zur Arsis verhält, auch alles dasjenige von ihr gelten muß, was über das Verhältniß zwischen Thesis und Arsis angegeben worden ist. So wenig aber in einer fortlaufenden Reihe, und zwar in der Thesis derselben eine unbestimmte Sylbe eintreten kann: eben so wenig in einer periodischen Reihe am Ende der unterordnenden, nur am Ende der untergeordneten findet sie statt | — ′ ⏑ — ⏑̄ | .

Da die rhythmischen Größen zu einander ein bestimmtes Verhältniß haben: so könnte für eine jede lange Sylbe zwei kurze, und umgekehrt stehen. Allein folgendes merken wir ein für allemahl an. Erstlich muß bei allen Auflösungen und Zusammenziehungen das Gesetz des Rhythmus überhaupt beobachtet werden, sodann aber ist ja die Wahl des Rhythmus selbst nicht durch absolute Freiheit bestimmt, sondern er ist ja nur Bild und Andeutung für die Darstellung selbst. Ist demnach für eine poetische Gattung ein Rhythmus, durch ein richtiges Gefühl einmahl festgesetzt: so erhält er nicht nur als passende, sondern auch als sanktionirte Form, so gut wie ein einzelnes Wort seine bestimmte Bedeutung, von welcher nicht abgewichen werden darf. Dadurch aber wird der Erfindung neuer Rhythmen keine

Schwierigkeit in den Weg gelegt. Solche recipirte als Bild und als sanktionirt vollendete Rhythmen sind der Hexameter, die jambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter und andere Sylbenmaaße der Alten, unter den modernen der fünffüßige Jambus, und die aus ihm größtentheils zusammengesetzten künstlichen Strophen der italiänischen Poesie. Die ursprüngliche Richtung ist hier frei, einmahl dieselbe gewählt, fällt man einem strengen Gesetze anheim, und wenn es durch rhythmische Licenz verletzt worden, so muß von dieser eine strenge Rechenschaft gegeben werden können. Endlich ist klar, wie äußerst eingeschränkt accentuirende Sprachen in Hinsicht der Auflösungen und Zusammenziehungen sind. Die einschränkende Regel ist folgende: In accentuirenden Sprachen kann nie eine Arsis aufgelößt werden, sondern nur die Thesis. Dieses folgt aus den oben gegebenen Ansichten, daß bei accentuirenden Versen, das Princip der Abhängigkeit innerhalb der rhythmischen Größen liegt, und sich demnach nie selbstständig, sondern immer als Größe zeigen muß. Wenn also folgende rhythmische Reihe | —′ ⏑ | in | ⏑′ ⏑ ⏑ | aufgelößt wird: so kann die accentuirte Sprache dies durchaus nicht leisten, denn folgende Formel | .′ . . | gäbe einen daktylischen Rhythmus. Dagegen kann eine aufgelößte Thesis die accentuirte Sprache recht gut darstellen. Die Formel | —′ — | ist gleich der daktylischen | —′ ⏑ ⏑ und beide werden durch Accente vollkommen gut nachgebildet | .′ .′ | .′ . . |.

Wir machen zum Schlusse nur noch darauf aufmerksam, das wir die oben gebliebenen Schwierigkeiten, in der That gelößt haben. Es waren folgende: Nicht

ein jedes accentuirte Wort wird dadurch rhythmisch, denn dazu gehört ja mehr, als die Accentuation, so ist zum Beispiel: gebenedeit ein vierter Päon | . . . .′ | durch den Accent aber keinesweges rhythmisch, denn es ist eine Anacrusis mit einer Arsis . . . | .′, welche also keine Thesis hat. Die Quantität hieß es ferner, und mit Recht, macht das Wort nicht rhythmisch, denn wir sehen ja, daß der rhythmische Accent wesentlich dazu gehöre. Endlich wurde die Nothwendigkeit untergeordneter Accente gefühlt und angedeutet. Dies heißt aber nichts anders, als daß es periodische Reihen, in den accentuirenden Sprachen eben so wohl, wie in den quantitirenden giebt z. B. Ma′nnigfa′ltigkeiten | .′.:.:. | ist nichts als eine dreifache trochäische Reihe, und so bliebe uns demnach nichts übrig, als das eben angeführte auf die Elemente zu reduciren.

Nur noch eine einzige Anmerkung vorher, ehe wir weiter gehen. Was ist es eigentlich, was durch die vorhergehende Gegenüberstellung zwischen Accent und Quantität ausgemacht werden? Nichts anders, als daß der Accent in einer jeden mäßig vortheilhaft accentuirten Sprache, die Quantität vertreten könne, und müsse, obgleich seine Herrschaft in der Sprache, und seine Fähigkeit rhythmisch zu werden, weit eingeschränkter ist, als die der Quantität. Es blieb also im vorhergehenden stets dabei, daß der Accent nur ein Stellvertreter, ein nothwendiges Uebel bei Mangel an Quantität sei, er wurde bis jetzt nur als unselbstständig, als supplirend angesehen, allein sollte er nicht in Versen oder in Rhythmen selbstständig, unbedingt auftreten können? Sollte nicht eine eigenthümliche Art von

Rhythmen durch ihn möglich sein, welche den bis jetzt untersuchten, diametral entgegenständen? Und wenn sie unbedingt entgegenständen, müßte sich dadurch nicht gleichsam die ganze Kraft des Rhythmus wenden? Müßte nicht die Causalität, statt wie bis jetzt vorne, und am Beginn der Reihe gesetzt zu werden, alsdann den Schluß derselben machen? Aber wie ist das Princip dazu beschaffen? Wie soll die Causalität als solche charakterisirt werden? Und haben wir nicht selbst gesagt: Es sei natürlicher, verständiger, daß der Grund, der Folge vorangehe? Doch ist freilich das verständige, nicht eben darum, das absolut poetische, sondern nur eine Seite desselben. Wie dem aber auch sei: so bemerkt man, daß hier auf Untersuchungen hingedeutet ist, welche wenn dieses Werk für geschlossen geachtet werden soll, nothwendig und wesentlich angestellt werden müssen.

Daß übrigens bei der nun folgenden Reduktion auf die Elemente, dieselben dynamisch zu verstehen sind, bedarf wohl keiner Erinnerung, im Gegentheil muß ein jeder aufmerksamer Leser es bemerken, wie sich alles in der Sprache zu einem einzigen Organismus, einer großen Continuität neigt, welche mit einem Blicke zu übersehen, das Ende des Werkes sein kann.

Die kurzen und accentlosen Sylben repräsentiren auf diese Art die Vocale, die langen und accentuirten dagegen, eine größere Thätigkeit erfordernden, die Consonanten. Der Accent, als prosaisches und verknüpfendes Princip, ist gleich dem organisch verknüpfenden Durchschnitt, dessen Resultat dort die Sylbe war, hier das Wort ist. Mit demselben Rechte aber kann man sagen, daß die kurzen und accentlosen Sylben das Prädikat,

die langen und accentuirten des Subject, und der Accent die Copula darstelle. In der rhythmischen Reihe ist die Thesis, der Vocal und das Prädikat; die Arsis der Consonant oder das Subject, und die beide vereinigende Causalität, der Durchschnitt und die Copula. Das Resultat ist der Rhythmus, welcher sowohl der Sylbe als dem Satze gleich ist. Der einfache Rhythmus ist der einfache, die periodische Reihe der zusammengesetzte Satz.

Zunächst haben wir es nun mit der Verknüpfung der Rhythmen zu einem Ganzen zu thun, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß diese Rhythmen durch Sylben dargestellt werden, daß eine oder mehrere dieser Sylben Wörter sind, und daß diesen als den Mitteln der Sprachdarstellung die Rhythmen angepaßt werden müssen. Es wird nehmlich bei dem Rhythmus, dieser als von den Worten abgesondert gedacht, als etwas für sich bestehendes, welches sich ausspricht und darstellt, durch den articulirten Ton, aber auch ohne und außer demselben existiren könnte. Dieser Rhythmus in sich wird dargestellt und ausgesprochen, durch den Ton in sich, und in so fern ist er Musik. Allein die Sprachdarstellung begränzt diesen Ton, dessen sich die Musik im weitesten Umfange bedient, auf die Articulation desselben, und also auf die Sylbe. Die Produktion der Sylben aber, als solcher ist nicht Zweck der Sprachdarstellung, sondern die Verknüpfung einer bestimmten Bedeutung mit denselben, wodurch sie zu Wörtern werden, welche eine verschiedene Sylbenzahl haben. In diesen Wörtern soll sich demnach der Rhythmus darstellen, und ein jedes einzelne hat also, sei es durch

seinen Accent, oder durch seine Quantität eine Fähigkeit, und Anlage in sich, Theil eines Rhythmus zu werden. Soll also der Rhythmus sich in Worten aussprechen, so müssen diese als das spätere, untergeordnete, abhängige, ihrer rhythmischen Anlage nach, benutzt und dem Rhythmus angepaßt werden. Hieraus folgt vorläufig so viel: daß da das Gesetz des Rhythmus ein musikalisches ist, der allgemeine Zweck der Sprachdarstellung aber die Verständlichkeit, ein einzelner Rhythmus, oder rhythmische Reihe sich mit dem Ende eines Wortes zugleich endigen müsse. Denn gienge der Rhythmus über das Ende des Wortes hinaus, so würde er stoffloS erscheinen, schlösse er früher als das Wort: so bliebe eine Zahl unrhythmischer Sylben übrig, und so bleibt es dabei, daß das Ende des Rhythmus mit dem eines Wortes zusammenfallen müsse. Allein die Hervorbringung dieser Uebereinstimmung scheint dadurch, wenn nicht unmöglich gemacht, doch außerordentlich erschwert zu werden, daß nach diesen Grundsätzen eine rhythmische Reihe nur ein einziges Wort erhalten kann. Denn hinter jedem derselben folgt, wie wir oben gezeigt haben, eine Pause, welche dieses Wort von dem nachfolgenden absondert. Eine solche Pause aber, muß ebenfalls nach dem Worte folgen, welches die rhythmische Reihe schließt, und so zerfiele eine jede rhythmische Reihe wieder höchst unrhythmisch in die einzelnen Worte, welche sie constituiren, oder wenn dies nicht sein sollte, so müßte ein einzelnes Wort die ganze Reihe ausmachen. Eine nähere Betrachtung und Darstellung von einer andern Seite wird unsere Meinung deutlicher machen. Eine jede rhythmische Reihe ist nach unserer

Darstellung ein durch Grund und Folge geordnetes, und verbundenes Ganze. Wird dies nun durch ein einzelnes Wort angeschaut, so wird das Ganze keineswegs zerstört, z. B. δεκνύοντο μαλλον: Allein, wenn die Theile der rhythmischen Reihe, einzelne oft unrhythmische Ganze sind, wenn diese Ganze, das heißt hier die einzelnen Worte, ebenfalls Theile der Darstellung sind, auf welche reflektirt werden muß, wie wird es dann möglich sein, die Reihe als solche zu erhalten, und sie nicht durch die Reflexion auf diese Theile zu zerstören? Die Antwort wird sein müssen: Alle diese einzelnen Theile müssen zu einem einzigen rhythmischen verbunden werden, man muß diese einzelnen Worte zu einem einzigen rhythmischen Worte umbilden. Dieses aber kann auf folgende Art geschehen. Einer jeden rhythmischen Reihe liegt ein einzelner, einfacher Rhythmus zum Grunde, so ist bei dem Hexameter der Daktylus, bei dem jambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter, der Trochäus derjenige Rhythmus, welcher als Element der Reihen gedacht wird, und an welchem die Wörter sich anschließen. Wenn dann die einzelnen Wörter also geordnet werden, daß sie nicht einzelne Elemente des Rhythmus constituiren, sondern durch dieselben getheilt, und auf diese Art verflochten werden: so wird natürlich die Pause hinter einem jedem Worte aufgehoben, und die ganze Reihe erscheint, als ein einzelnes rhythmisches Wort. Um sich dies durch ein Beispiel deutlich zu machen, denke man sich folgende daktylische Reihe | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — |. Es könnte sehr wohl sein, daß die zu dieser Reihe verknüpften Worte an sich folgenden Rhythmus hätten | — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ⏑ — |

und wenn daher auf sie als einzelne Worte geachtet würde, müßte aller daktylische Rhythmus untergehen. Soll daher der daktylische Rhythmus im vorliegenden Falle angeschaut werden, so kann dies nicht anders geschehen, als wenn die Pause hinter jedem einzelnen Worte aufgehoben wird, die einzelnen Wörter unter die erste Arsis zusammengefaßt werden, und so eine daktylische Reihe bilden. Zu dem Ende muß die erste Sylbe des zweiten, und die erste Sylbe des dritten Wortes zur letzten des ersten und eben so des zweiten rhythmisch hinzugenommen werden, wodurch denn alle drei Wörter, als ein einziges dem Ohre erscheinen. Die empirischen Metriker drücken dieses Gesetz, welches wir hier als ganz wesentlich zur Construktion einer Reihe abgeleitet haben, so aus, daß sie sagen: Man müsse Sorge tragen, daß die Füße nicht aus einzelnen Wörtern bestänben, sondern diese zerschnitten. Allein zuerst hätten sie statt Füße das Wort Grundrhythmus brauchen sollen, zudem aber ist die Regel an sich unrichtig, denn wenn die Reihen aus einzelnen Wörtern bestehen, so ist der Vers untadelhaft, wie folgender von Herrmann zu einem andern Behufe angeführter Vers:

Φιλο'ξενος Μιλήσιας Αμύνιας

Denn was dort durch die Zerschneidung der Wörter durch den Grundrhythmus bewürkt werden sollte, ist hier schon durch die einzelnen Wörter, welche ganze Reihen ausfüllen, geschehen.

Eine rhythmische Reihe wird also dadurch als eine solche charakterisirt, daß der Grundrhythmus die Pausen nach den einzelnen Wörtern, durch ein Zerschneiden derselben in die Elemente des bestimmten Rhythmus auf-

hebt, und daraus folgt dann nothwendig, daß keine Pause eher eintreten kann, als bis die ganze Reihe, und mit derselben auch ein Wort geendigt ist. Nun ist allerdings der Fall möglich, daß mit einer solchen einzelnen Reihe sich ein Vers schließt, wie denn auch der adonische Vers aus einer einzigen Reihe besteht | ‘— ⏑ ⏑ — ⏓ |. Ein solcher Vers ist einem einsylbigen Worte gleich zu achten, und hat, wie diese außer der Kürze wohl keine besonderen Vorzüge. Weit häufiger ist der Fall, daß Verse aus zwei oder drei Reihen zusammengesetzt sind, welche dann am Werthe einem vielsylbigen Worte gleich geschätzt werden. Wir müssen daher rhythmisch den Vers für eine Verknüpfung mehrerer einzelner Rhythmen oder periodischer Reihen zu einem Ganzen erklären, und untersuchen, wie diese Verknüpfung möglich sei, nachdem wir zuvörderst einige Anmerkungen vorausgeschickt haben.

Eine Reihe, welche an sich keinen Vers bildet, soll für die Zukunft, mit einem von Klopstock erfundenen Ausdruck, ein Wortfuß heißen, und ein Vers wäre demnach eine Verbindung von Wortfüßen, nach einem jedem derselben müßte eine Pause erfolgen, und diese heißt mit dem Kunstausdruck, in so fern nach derselben ein neuer Wortfuß anfängt, eine Cäsur. So viel Wortfüße demnach ein Vers hat, so viele Cäsuren wird er auch haben. Nach diesen vorläufigen Erläuterungen kehren wir zur Hauptsache zurück.

Die Aufgabe war zu zeigen: Wie mehrere Wortfüße, oder periodische Reihen zu einem Ganzen, zu dem Verse verknüpft werden können. Man muß hiebei zuvörderst bemerken, daß die jetzige Aufgabe nur die er-

weiterte obige ist, wie mehrere Worte zu einer Reihe verschmelzen können, nur daß sie hier sich nicht mehr auf einzelne Worte, sondern auf ganze Wortreihen bezieht, daher auch die Auflösung derselben zwar ähnlich, aber nicht gleich ausfällt. Die erste Antwort wird die sein: mehrere Wortfüße können so verknüpft werden, daß der Grundrhythmus sich theilt, so daß ein Theil desselben den ersten Wortfuß schließt, der zweite Theil den folgenden Wortfuß anfängt. Dadurch wird man genöthigt, die erste Reihe als unvollendet anzusehen, und die Vollendung von der zweiten zu erwarten. Ein Beispiel sei die gewöhnliche Cäsur des Hexameter, wo die erste Reihe ohne Anakrusis ist, die zweite aber eine anapästische hat.

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —⏑

Eben so bei der gewöhnlichen Cäsur des jambischen Trimeter, wo die erste Reihe eine Anakrusis hat, die zweite aber keine.

⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑

Ein zweites Mittel ist, daß die Pause in der Cäsur merklich kleiner ist, als die, welche nach der Vollendung eines ganzen Verses folgt: so daß man also, wie zweierlei Art rhythmischer Größen | — | ⏑ | auch zweierlei Arten von Pausen annehmen muß, welches den musikalischen Grundsätzen völlig gemäß ist, und so würde die Pause der Cäsur einer kurzen, die nach Vollendung eines Verses folgende, einer langen Sylbe gleich sein, und nach dieser Ansicht wäre es die Cäsur, welche eigentlich die Wortfüße verknüpfte, denn jene Verknüpfung durch die Zertheilung des Grundrhythmus leidet zu viele

Ausnahmen, wie zum Beispiel bei dem trochäischen Tetrameter.

—′ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ | —′ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

Woraus beiläufig erhellt, wie wenig es gut erklärt sei, wenn man sagt: die Cäsur sei: Anfang eines Fußes mit dem Ende eines Wortes vereinigt.

Das dritte Mittel ist endlich die Verkürzung des ersten Wortfußes gegen den nachfolgenden, so daß jener an Umfang und Sylbenzahl kleiner ist, als dieser. Allein obgleich in einem Verse in der Regel nur zwei Reihen, und also eine Cäsur statt findet, obgleich, wenn mehrere statt finden, die Reihen gemeiniglich an Umfang wachsen, so ist doch im Ganzen diese Verknüpfung vielen Ausnahmen unterworfen. So ist sie nie in dem trochäischen Tetrameter, aber mehrentheils im Hexameter.

—′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Auch wenn er drei Reihen hat.

—′ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —′ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —′ ⏑ ⏑ — ⏑

Dasselbe findet bei der gewöhnlichen Abtheilung des jambischen Trimeter statt, wo es eine Ausnahme ist, wenn die Reihen Doppelfüße ausmachen.

⏓ —′ ⏑ — ⏓ | —′ ⏑ — ⏓ | —′ ⏑ ⏓

Dagegen können folgende Abtheilungen nur zum Theil hieher gerechnet werden.

⏓ —′ ⏑ — | ⏓ —′ ⏑ — ⏓ ! —′ ⏑ ⏓

⏓ —′ ⏑ — ⏓ | —′ ⏑ — | ⏓ —′ ⏑ ⏓.

Allein sie sind auch nicht die gewöhnlichen, und passen zum größtentheil unter die Regel, so wie die Eintheilung des Trimeter nach reinen Dipodien, wenigstens obigem Satze nicht widerspricht. Wenn wir also die

die Frage: Wie werden mehrere Wortfüße ein Ganzes? beantworten wollen, so werden wir sagen müssen: Hauptsächlich durch die Cäsur. Diese ist an sich eine Pause, welche sich aber von der nach einem einzelnen Verse durch ihre geringere Dauer unterscheidet, und als solche constituirt. Empirisch ist die Cäsur ein Bedürfniß der Stimme um den Rhythmus des Verses zu vollenden. Hiezu kommt: daß die Lage der Cäsur selbst dazu beiträgt, um die Wortfüße zu verknüpfen, und namentlich den ersten an den zweiten, als untergeordnet zu schließen. Denn die Cäsur liegt in der Regel diesseits der Mitte des Verses, und wenn dies im trochäischen Tetrameter anders ist: so läuft der Vers Gefahr in zwei Verse zu zerfallen, wie wir dies auch bei der alexandrinischen modernen Versart sehen, in welcher die Cäsur grade in der Mitte des Verses liegt. Indem nun der erste Theil des Verses kürzer, der zweite länger wird: so ordnet das Ohr den ersten Theil des Verses, dem zweiten unter, jener wird gleichsam nur eine Anakrusis von diesem. Hieraus läßt sich die bekannte Stelle beim Gellius 18 15 erklären. Endlich geschieht die Unterordnung des ersten Theiles unter den zweiten auch noch durch Zertheilung des Grundrhythmus, so daß der erste Theil desselben, den Schluß des ersten Wortfußes, der letztere Theil den Anfang des zweiten Wortfußes ausmacht, allein auch dies ist kein beständiges Verknüpfungsmittel, sondern leidet häufige Ausnahmen. Wie viele Cäsuren, und wo sie in dem Verse statt finden, darüber läßt sich nur in einem bestimmten Rhythmus Auskunft geben, wohl aber muß folgendes, als ein Resultat von demjenigen, was über die Cäsur aus-

einander gesetzt worden, gemerkt werden. Wenn die Cäsur in die Mitte des Grundrhythmus fällt, so hat sie die Kraft den nachfolgenden Wortfuß in Contrast mit dem vorhergehenden zu setzen. Hat der erste Wortfuß eine Anakrusis: so erhält der zweite keine und umgekehrt. Man sehe zum Beispiel den Hexameter und jambischen Trimeter.

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Diese Eigenschaft der Cäsur haben schon die Alten gekannt, und bemerkt, man sehe Aristides im zweiten Buch, Seite 52.

Da wir jetzt bis zur Construktion des quantitirenden Verses gekommen sind: so wollen wir eine Reihe von Anmerkungen, welche sich auf ihn als Ganzes beziehen, hier anknüpfen. Zuerst repräsentirt der Vers, als ein durch Cäsur verbundenes Ganze den Satz. Die Cäsur ist nehmlich die Copula, der erste untergeordnete Wortfuß das Adjectiv oder Prädikat, der zweite Wortfuß das Substantiv oder Subject. So fern aber die Kraft des Verses in den Vocalen liegt, und so fern der Vers ein musikalisches Ganze ist: ist der Vers nichts anders, als eine Interjektion, und so kehrte demnach bei diesem Punkte die Sprachlehre dahin zurück, wovon sie ausgegangen war. Eben so ist der Vers nichts anders, als der ausgebildete Rhythmus, der erste Wortfuß ist die Thesis, der zweite unterordnende die Arsis, und die Cäsur drückt die Causalität aus. Wir hätten also schon hier ein Beispiel, daß es möglich wäre, den Grund hinter die Folge, und diese jenem vorzusetzen, ein Fall, den wir bei einer der folgenden Untersuchungen noch oft genug

antreffen werden. Ferner ist der Vers eine gebildete Sylbe, der erste Wortfuß ist der Vocal, der zweite der Consonans, und die Cäsur repräsentirt den Durchschnitt. Endlich ist der Vers gleich einem vielsylbigen Worte, in welchem der erste Wortfuß die accentlose oder kurze Sylbe, der zweite die accentuirte oder lange Sylbe repräsentirt, und die Cäsur, der die Einheit hervorbringende Accent ist. Daß die Strophe der zusammengesetzte Satz ist, versteht sich von selbst.

Die Länge eines Verses wird empirisch durch die Länge des Athems bestimmt, aber dies ist ein sehr schwankendes Maaß, indem ja erstlich der Athem bei verschiedenen Nationen, ja bei Individuen verschieden ist, und sodann wird ja durch dieses Gesetz nur das Maximum der rhythmischen Ausdehnung bestimmt, nicht die verschiedenen, wechselnden Ausdehnungen innerhalb dieser größten. Wenn daher etwas über die Länge der Verse im Allgemeinen festgesetzt werden soll: so kann dies nicht anders geschehen, als durch einen Rückblick auf dasjenige, was der Vers im Allgemeinen darstellen soll. Wir haben nehmlich am Ende des fünften Buches das Metrum, als dasjenige abgeleitet, was das imaginative Streben ausdrückt, die Prosa, als dasjenige, was die Darstellung, als Verstandes-Darstellung charakterisirt. Hieraus erhellt sofort, daß man den Vers mit dem poetischen Streben im Ganzen verknüpfen muß, und also auch die einzelne Versart mit dem einzelnen Streben, und zwar jene aus diesem ableiten. Der Vers erscheint also von dieser Seite durchaus nicht unabhängig, sondern als Repräsentant des dargestellten Stoffes, und da es nur drei rein imaginative Strebungen, drei rein

poetische Gattungen giebt, die epische, dramatische und lyrische: so muß es eben so viele Arten Verse geben, und wir müssen über diese einige Worte sagen.

Das epische Gedicht ist nach dem obigen, das rein plastische. So wie die Statue wesentlich eine gewisse körperliche, die menschliche Größe oft und gern überschreitende Ausdehnung hat: so zeichnet sich das Epos durch eine stille Größe, und beträchliche Ausdehnung vorzüglich aus. Wie die Plastik die reine Form darstellt, wie sie das Bilden der Ruhe liebt, wie in ihren Darstellungen das Verhältniß der Theile, und ihre Harmonie die Hauptsache ist, so auch in dem Epos. Diese Stimmung des Ganzen, soll nun der epische Vers darstellen, und daher findet man bei allen Nationen zuerst längere Verse für das Epos gewählt, welche die größere Ausdehnung des Gedichts darstellen, sodann ein und dieselbe Art. Wir merken hier ein für allemahl an, daß wir weiter unten nochmals auf diese Materie zurückkommen, und daselbst von den modernen Darstellungen sprechen werden. Allein nicht genug, daß man eine lange und dieselbe Versart, sei sie nun rhythmisch oder strophisch um die Länge des Epos, und die Gleichheit des Tons in demselben zu charakterisiren wählte, so muß auch der einzelne Vers außerordentlich harmonisch und gleichförmig gebildet sein. Allein darneben mußte er wieder vieler Abwechselungen fähig werden, um durch seine Einförmigkeit nicht zu ermüden.

Keine epische Versart stellt das Wesen des Epos nach diesen Principien so schön dar, als die classische Form, der Hexameter. Der Grundrhythmus ist daktylisch | — ⏑ ⏑ | und demnach die Thesis der Arsis

völlig gleich, und harmonisch. Es ist kein unruhiges Streben, es ist ein sanftes, gleichförmiges Fortschreiten, welches durch die Zusammenziehung der Thesis an Würde gewinnt, und durch die nie vorkommende Auflösung der Arsis, an Ernst nie verliehren kann. Dieser Grundrhythmus wird fünfmahl wiederhohlt, und am Ende um den Fall und Schluß zu bezeichnen, ein Trochäus hinzugefügt. Dadurch wird der Vers zu einem beträchtlichen Umfang erweitert, wodurch er an Würde und Ernst zunimmt. Endlich ist er durch die mannigfaltige Lage der Cäsur, einer außerordentlichen Abwechselung fähig, und ob er gleich ruhig beginnt, und da er keine Anakrusis hat, anfangs gleichförmig fortschreitet: so kann er doch nach der Cäsur eine anapästische oder jambische Anacrusis, und damit einen raschen, obgleich immer gleichförmigen Gang erhalten.

Was die dramatischen Versarten anbetrifft, so bemerken wir zuerst, daß wir hier von der lyrischen Parthie in dem Drama gänzlich abstrahiren, also zum Beispiel bei den Griechen auf den Chor keine Rücksicht nehmen, sondern uns blos an die reine Handlung halten. Das Drama ist demnach Darstellung einer Handlung, und da diese, als der Darstellung würdig, also bedeutend, wichtig, groß erscheinen muß, wäre es auch nur in der Seele der handelnden Personen: so sieht man leicht, daß hier das Spiel der Affekte eintreten, und die metrische Darstellung sich den lyrischen Versarten um ein bedeutendes nähern müsse. In einer jeden Handlung aber giebt es zwei Momente, aus denen zwei Empfindungen, und lyrische Anklänge entstehen. Zuerst das Hinanstreben zu einer Handlung, die Erwartung, die

Verwickelung; und sodann das Vollbringen mit den nächsten Folgen, die Befriedigung, die Entwickelung. Jenes ist anstrebende Empfindung und angestrengte Thätigkeit, dieses sinkende Empfindung, Nachlassen, Streben oder Stürzen zur Ruhe.

Durch das eben angeführte, sind die Grundzüge zur Erklärung des dramatischen Verses der Alten angegeben, und seine Form als classisch gerechtfertigt. Sie waren es, welche durch den jambischen Trimeter, und trochäischen Tetrameter beide Empfindungen des Drama abgesondert darstellten. Wir wollen dies sogleich näher betrachten. Den dramatischen Versarten der Alten liegt der trochäische Rhythmus zum Grunde. | — ⏑ | Hier ist die Thesis der Arsis nicht gleich, und dies verbreitet in einem jeden aus diesen Rhythmus zusammengesetzten Verse, einen weit lebhafteren Gang, und eine dem Drama, der Handlung in jedem Momente eigene Unruhe. Indem sie diesen Rhythmus durch eine Anacrusis jambisch machten, wurde diese Unruhe, dieses Streben vermehrt, aber durch die Syllaba anceps in der Anakrusis auch zugleich gehalten, indem ein eintretender Spondeus es verhinderte, daß der Vers nicht unherflatterte, und unregelmäßig erschien. Den gegen das epische Gedicht gehalten, kleinern Umfang, und gegen den des lyrischen größern, des dramatischen Gedichts, stellte man durch die relative Länge des Verses dar, welche die Mitte hält zwischen dem Hexameter und den lyrischen Gattungen. Er wurde nach periodischen Reihen gemessen, und da er der gemeinschaftliche Vers des Tragikers und Comikers war, so gab jener ihm den strengen Ernst seiner Darstellung, durch die in der

Syllaba anceps zuläßige Längen, dieser gab ihm durch die Kürzen, welche durch die, überall erlaubten Auflösungen entstanden, die Flüchtigkeit und das Leichte seines Spiels. Im lebhaften Contrast steht dagegen der trochäische Tetrameter, obgleich von demselben Grundrhythmus ausgehend. Er hat ungefähr dieselbe Länge, wie jener, und ist doch ganz das Gegentheil von ihm. Da er keine Anakrusis hat, so ist sein Charakter fallend, und er senkt sich bald schneller, bald langsamer. Er wird, wie jener nach Doppelfüßen gemessen, und daher ist die letzte Sylbe jedes zweiten Trochäen anceps. Durch Längen in dieser Region, sorgt der Tragiker dafür, daß die Senkung mit Würde geschehe, wie der Komiker die natürliche Unruhe dieses Verses durch Kürzen befördert. Sehr zweckmäßig, und schön liegt hier die Cäsur nicht in der Mitte des Grundrhythmus, sondern am Ende desselben am vierten Trochäen, der Vers ändert also seinen Gang nicht, sondern stürzt unaufhaltsam fort, und wird dadurch ein schönes Bild des lebhaften Affektes, und der wüthenden Leidenschaft zu deren Schilderung ihn auch die dramatischen Dichter des Alterthums gebrauchen. Die Neuern haben in ihren versificirten Dramen entweder strophische Verse, von denen unten, oder zehn und eilfsylbige Verse, welche wie Jamben geordnet sind. Man sieht leicht, wie eingeschränkt diese Form ist, und wie wenige Würkung, sie als Vers thut, wenn sie gleich so vorzüglich, wie in Göthes Iphigenie und Tasso gearbeitet sind. In den neusten Zeiten hat man dieser Versart durch ziemlich unregelmäßig hinzugesetzte, Längen aufhelfen wollen, allein was hierüber zu sagen ist, wollen wir, da die ganze

Gattung eine accentuirte Versart ist, für unten aufsparen.

Es sind jetzt noch die lyrischen Versarten übrig, deren Zahl aber zu groß ist, als daß wir sie hier alle erwähnen könnten. Das lyrische Gedicht stellt Empfindungen dar, es drückt das Innere und dieses rein und abgesondert von den äußern Gegenständen aus, welche nur als Nebensachen in Betrachtung kommen. Aus diesem Umstande ist seine Heftigkeit, seine Schnelligkeit und Kühnheit, und der rasche Wechsel zu erklären, Eigenschaften, welche man so oft in den lyrischen Gedichten findet, und bewundert. Die lyrischen Verse sollen das Wesen des lyrischen Gedichts durch sich selbst, und ihren Rhythmus ausdrücken, daher haben sie auch eine so unbestimmte Ausdehnung, denn theils gehören zu ihnen sehr lange, dem Hexameter an Sylbenzahl und Länge gleich kommende Verse, und dieser selbst, theils aber die kürzesten und unruhigsten Rhythmen, die Heftigkeit und Stärke der Empfindung mahlend. Allein in einer Reihe von Empfindungen, wie das lyrische Gedicht sie ausdrückt, tritt auch ein häufiger und schneller Wechsel ein, und daher sind nicht nur sehr verschiedene und entgegengesetzte Rhythmen in verschiedenen Gedichten, sondern dieselben so gar in einem und demselben Gedichte nothwendig. Es wird daher ein lyrisches Gedicht zwar nicht immer, aber doch am häufigsten nicht aus einer, sondern aus mehreren Gattungen von Versen bestehen, welche zusammen genommen, und in sich verknüpft nur einen einzigen Rhythmus bilden, den man mit dem Nahmen der Strophe bezeichnet. Eine Strophe wird demnach nicht eine einzelne, sondern mehrere Em-

pfindungen durch den Rhythmus der einzelnen Verse darstellen, als Ganzes aber diejenige Stimmung ausdrücken, welche dem einzelnen Gedicht, als solchem eigenthümlich ist. Man sieht sehr leicht, daß die Darstellung der Empfindung sehr im Allgemeinen bleiben muß, und daß, so wie jeder einzelne Vers, so auch die Strophe nichts enthalten kann, als die begleitende Musik, und ebenfalls, wie diese nur andeuten, und ohne in das Einzelne zu fallen mahlen muß. Aus dieser Erklärung läßt sich die Möglichkeit einer mehrmals wiederkehrenden, ja als charakterisirend in verschiedenen Gedichten wiederhohlten Strophe begreifen. Es würde im allgemeinen nur wenige Arten derselben geben können, eine heftige und fortstürzende, zu denen wir alle lebhafteren Gattungen rechnen können, und eine gehaltene sanfte und schwebende, zu denen ebenfalls mehrere untergeordnete Classen gehören. Allein, alles dieses gilt nur unter der Voraussetzung: daß der Rhythmus mehrerer Verse zu einem einzigen verknüpft worden, und es fragt sich daher, wie diese Verknüpfung möglich sei, wie in die mehreren und mannigfaltigen Verse, eine Einheit, ein Gesetz gebracht werden könne? Die Antwort wird sein: daß diese mehreren Verse, eben so behandelt werden müssen, um verknüpft zuwerden, wie einzelne Rhythmen zu Versen wurden. Reihen wurden zu Versen zuvörderst durch diejenige Pause, welche Cäsur heißt. Es müßte also nach Endigung einer jeden Strophe eine ähnliche Pause eintreten, und dies ist wirklich der Fall. Wie nehmlich die Pause der Cäsur, der Pause des Verses untergeordnet wird: so wird die Pause des Verses, der Pause der Strophe subsumirt. Man wird

hiegegen nicht einwenden, daß die lyrischen Strophen sich hie und da verschlingen, und der Sinn, und die Strophe oft nicht zu gleicher Zeit schließen, sondern man erinnere sich, daß diese Enjambements zuerst ziemlich selten vorkommen, und daß so, wie es keine einzige Dissonanz giebt, welche nicht bedingt consoniren kann: so auch keine Regel, welche nicht hie und da eine Ausnahme erleidet, und eben durch die Ausnahme sich wieder selbst in sich bestättigt und befestigt. Dieser Uebergang aus einer Strophe in die andere nehmlich, ob er gleich im Ganzen zu den poetischen Licenzen zu rechnen ist, charakterisirt bei ächten Dichtern nur die einzelne, und individuelle Stimmung, und muß aus ihr bewiesen und gerechtfertigt werden. Das Verketten der Empfindungen, den ununterbrochenen stillen Fluß derselben, drückt das Verschlingen und die Verbindung der Strophen außerordentlich schön aus, und wenn man sich gegen dieselbe erklärt: so kann dieses nur aus dem Misbrauch entstehen, so fern diese Verknüpfung nicht aus der einzelnen Stelle, an welcher sie gebraucht worden, abgeleitet und bewiesen werden kann, sondern ein Mittel der Bequemlichkeit, eine Indulgenz des Dichters ist. Den Uebergang aus einer Strophe in die andere absolut zu verwehren, ist die Folge einer zu großen Aengstlichkeit, und einer zur Pedanterei sich neigenden Correktheit.

Ein zweites Mittel mehrere Verse zu einer Strophe zu verknüpfen, besteht darin: daß die Verse selbst untereinander abnehmen, oder daß ein bestimmt kürzerer schließt. Mit diesem Mittel muß zu gleicher Zeit ein anderes verbunden werden, nehmlich den schließenden

Ver-

Versen, einen bestimmt fallenden Rhythmus bey zu legen. Man sieht sehr leicht, daß auf diese Art die Verse in ein Causalverhältniß treten, dessen Vollendung sowohl durch den kürzern Vers, als den fallenden Schluß von dem Ohre bemerkt wird. Die einzelnen Verse einer Strophe machen auf diese Art eine Reihe aus, in welcher einer aus dem andern hervorgeht. Die Eigenschaft, daß der schließende Vers einer Strophe einen fallenden Rhythmus hat, findet sich fast durchgängig, weniger häufig ist es, daß die Strophe gegen das Ende im Umfange der Verse sich verkürzt, denn mann hat häufige Beispiele, daß die schließenden Verse länger sind, als die anfangenden, und dies wird oft dadurch noch verstärkt, daß der schließende Vers aus der Schlußreihe der einzelnen oder einer untergeordneten Reihe, derselben zusammengesetzt wird. Allein auch in diesem Falle ist ein drittes Mittel, die Strophe zur Einheit zu verknüpfen. Man kann nehmlich die einzelnen Verse einer Strophe so stelien, daß der eine der bestimmte rhythmische Gegensatz des andern wird, und dadurch die Verse unter einander selbst bedingen. Alle diese Mittel zusammen, oder auch ein einzelnes sind gebraucht um die Strophe, als ein Ganzes zu charakterisiren, und es sei uns erlaubt, das eben auseinandergesetzte auf ein Paar der bekanntesten Strophen anzuwenden, die weitere Ausbildung und namentlich die Erklärung der Chorsylbenmaaße bleibt billig dem eigenen Nachdenken überlassen. Wir machen nur vorläufig darauf aufmerksam, daß wir von rhythmischen Versen, oder von solchen accentuirten reden, in welche der Accent, als quantitirendes Princip behandelt ist, es wird daher wei-

ter unten nöthig sein, die rein accentuirten Verse und ihre Strophen, welche nach einem andern Princip zur Einheit werden, zu betrachten.

Die bekannteste rhythmische Strophe, ist das elegische Distichon. Die Elegie ist überhaupt der Darstellung der gehaltnern und sanftern Empfindungen gewidmet, die darstellenden Verse müssen also einen gleichförmigen, wenig abwechselnden Gang haben, welcher sich zum Falle neigt. Daher schon kann man es sich erklären, warum die Alten zur Darstellung der Elegie den daktylischen, gleichförmigen, fallenden Rhythmus gewählt haben. Der erste Vers der elegischen Strophe besteht aus dem Hexameter, von dessen Kraft und allgemeiner Bedeutung oben gesprochen worden, auf den aber ein Pentameter, das ist ein daktylischer Vers von zwei Reihen folgt.

—′ ⏑⏑ — ⏑⏑ — | —′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑

Die Einerleiheit des Rhythmus in der Strophe drückt sehr schön das Gehaltene und Gleichförmige aus, beide Verse aber werden zur Strophe, durch die Verkürzung des letztern gegen den ersten gehalten, und durch den bestimmten Fall der zweiten Reihe, welche rein daktylisch bleiben muß. Die Abhängigkeit des Pentameters vom Hexameter, aber wird vorzüglich dadurch sehr schön dargestellt, daß er eigentlich aus der zweimaligen Wiederhohlung einer Reihe besteht, welche im Hexameter nach seiner gewöhnlichsten Abtheilung ebenfalls vorkommt, aber schon da als abhängig angeschaut worden ist.

—′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — |

Ein ähnlicher Fall ist es bei der sapphischen Strophe,

welche aus dreimaliger Wiederhohlung folgendes Verses besteht. — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑.

Ein adonischer Vers | — ⏑ ⏑ — ⏑ | beschließt das Ganze. Man sieht, daß auch hier der Schluß der Strophe, welche in der Regel der Darstellung sanfter Empfindungen gewidmet ist, durch den gegen die übrigen drei, kurzen Vers ausgedrückt wird, wie nicht minder durch den sinkenden Rhythmus. Was aber den adonischen Vers als schließend noch schöner charakterisirt ist: daß der Schluß der Strophe nichts anders ist, als der verkürzte Schluß eines jeden einzelnen sapphischen Verses | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ |

| — ⏑ ⏑ — ⏑ |.

Die alcäische Strophe im Ganzen dem Ausdruck majestätischer und großer Empfindungen gewidmet, besteht aus vier Versen, deren erste zwei folgendes Maaß haben.

⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

Der dritte aber gewöhnlich folgendes ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ Die ganze Strophe schließt folgender Vers.

| — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ |.

Die zwei ersten dieser Verse sind eilfsylbig, der dritte neunsylbig und der vierte zehnsylbig. Der dritte schließt sich an den ersten dadurch, daß die erste Hälfte des dritten mit der ersten Hälfte der zwei andern, völlig gleiches Maaß hat, dagegen ist die zweite Hälfte des dritten Verses, gegen die zweite der beiden ersten eine Verkürzung, indem die beiden Daktylen durch die beiden in sich kürzern Trochäen repräsentirt werden. Endlich besteht der letzte Vers aus der verknüpften letztern Hälfte der ersten beiden Verse, und des dritten,

nehmlich aus zwei Daktylen und zwei Trochäen, und also auch aus ihrer vereinigten fallenden Kraft, woher es auch kommt, daß, obgleich der schließende Vers um eine Sylbe länger ist, als der vorhergehende, dieses doch dem Gefühle der Vollendung der Strophe keinen Eintrag thut.

Bei der Analysis der weit schwereren und verwickeltern chorischen Sylbenmaaße der Alten, wird man eben so häufig auf dasselbe Gesetz geführt, welches wir im vorigen aufgestellt haben, als bei den leichten erläuterten Strophen, allein da wir keine Metrik und Grammatik einer einzelnen Sprache schreiben: so mag das vorhergehende genug sein, um die Richtigkeit des strophischen Gesetzes in der Anschauung zu zeigen, und es durch dieselbe zu rechtfertigen. Hier sei es hinlänglich das Princip der Strophe angegeben zu haben, die Entwickelung des Einzelnen bleibt billig der individuellen Sprachlehre überlassen.

Dagegen nähern wir uns nun einem neuen schwierigen Punkte, auf welchen wir schon bei verschiedenen Veranlassungen geleitet wurden, dem wir aber immer wieder ausbogen, auf den wir hier ganz eigentlich Rücksicht nehmen müssen. Wir haben bis jetzt immer von quantitirenden Rhythmen gesprochen, und wenn bei denselben des Accents erwähnt wurde: so geschah dies nur also, daß wir anmerkten, dieser könne, obgleich sehr eingeschränkt die Stelle des quantitirenden Rhythmus vertreten. Durch diese Ansicht wurde nun der Accent der Quantität untergeordnet, die Quantität erschien, als das eigentlich rhythmische Princip, und als das einzige, und der Accent hatte nur durch die Näherung an die Quantität, rhyth-

nischen Werth. Sehr natürlich ist daher die Frage: Ob nicht der Accent an sich, absolut betrachtet, die Quantität entweder verdunkelt, oder ganz ausgeschlossen rhythmisches Princip werden, und in wie fern dies geschehen könne? Um aber diese Frage genau zu beantworten, müssen wir uns das Wesen des Accents, nochmals, und in dieser bestimmten Rücksicht vor Augen stellen.

Wir lernten oben den Accent kennen, als eine Erhöhung der Stimme, durch welche ein einzelnes Wort Einheit erhält. Als ein solcher lag er gemeiniglich, und gern auf der Mitte der Wörter, wo dann die ihm vorhergehenden Sylben, als eine Anacrusis, die ihm folgenden, als eine Thesis erschienen. Allein schon damals merkten wir an, daß in einem langen Worte, so wohl vor der accentuirten Sylbe, als hinter derselben untergeordnete Accente gebraucht wurden, welches besonders der Fall sein mußte, wenn die dem Hauptaccent vorhergehende oder folgende Sylbenzahl sehr groß war, und der Hauptaccent auf dem Ende oder dem Anfang der Wörter lag. Wir mußten daher festsetzen, ein jedes Wort hat als eine Einheit auch nur einen einzigen Accent, aber in vielsylbigen Wörtern kann sehr leicht und natürlich der Fall eintreten, daß es eine accentuirte Reihe bildet. — Späterhin betrachteten wir den Accent als rhythmische Größe, und bemerkten dabei, daß das natürliche Maaß einer accentuirten Sylbe zwar am gewöhnlichsten das zweier accentlosen sei, daß aber, da der Accent eine unbestimmte rhythmische Größe ist, eine accentuirte Sylbe auch drei, vier accentlosen an Werth gleich geachtet werden könne, obgleich in

diesen Fällen eine unbequeme Aussprache, und ein undeutlicher Ton, die natürliche und wesentliche Folge sei. Es offenbarte sich hiebei schon nicht undeutlich, daß der Accent ein Princip sey, welches von dem Ende der Wörter ausgehe, obgleich wir auf die Andeutungen da- zu dort, wo uns dieser Satz gleichgültig war, nicht weiter reflektirten, aber ganz bestimmt wurde angemerkt, daß der Accent eine gewisse Unbestimmtheit nothwendig und wesentlich mit sich führe. Drittens endlich, erschien uns der Accent, als rhythmisches Princip, als abgesondert und unabhängig von dem einzelnen Worte, als die Arsis bezeichnend in quantitirenden Sprachen, und die Stelle der Quantität vertretend in accentuirten, und als wir späterhin das Gesetz des Rhythmus aufstellten, sahen wir: daß er als ein Princip, welches zugleich rhythmische Größe sey, außerordentlich eingeschränkt, die Quantität vertreten, aber doch Reihen und Wortfüße ebenfalls bilden und aufstellen könne.

Die Frage deren Beantwortung wir jetzt unternehmen wollen, ist diese: Wie ist es möglich, durch den reinen Accent, durch den Accent als solchen, folglich durch ihn, so fern er die Quantität nicht vertritt, ein rhythmisches Princip, und dadurch rhythmische Reihen und Verse zu bilden? Ist dies möglich oder nicht, und auf welche Art kann es geschehen? Und wenn es unmöglich sein sollte, aus welchen Gründen und Ursachen? Wir stellen vorläufig einige Anmerkungen und Sätze auf, welche sich aus dem Vorigen ergeben, und welche uns den künftigen Weg sichern. Was wir auch durch die künftige Untersuchung finden mögen, immer bleibt das oben angeführte Gesetz des Rhythmus, als ein

allgemeines und nothwendiges in seinem Werthe und in seiner Kraft, denn wenn der Rhythmus des Accents, als solcher existirt: so ist es ja immer ein Rhythmus. Wir haben aber jenes obige Gesetz, nicht als irgend einen einzelnen, einen bestimmten Rhythmus, etwa den quantitirenden allein ordnend aufgestellt, sondern als das höchste und allgemeinste des Rhythmus. Wohl aber könnte der Fall eintreten, daß sich, da der Accent ein so schwankendes Princip des Rhythmus ist, die Ausübung dieses Gesetzes, dem Verstande als rechnendem Vermögen nicht also deutlich und erkennbar darlegen, nicht im Zahlen aussprechen ließe. Es könnte sein, daß da der Accent Erhebung der Stimme ist, folglich Kraft, Intension, die Quantität aber Ausdehnung, Maaß, Extension, die letztere dem Verstande, die erstere der Empfindung als Richter untergeordnet wäre. Es könnte sich endlich finden, daß die quantitirenden Sylbenmaaße eine strengere Regel, die accentuirten einen angenehmern, scheinbar regellosern Schwung hätten, daß jene den Recitirenden zwingen sich durchaus nach ihnen zu richten, die accentuirten Sylbenmaaße, von dem Recitirenden, Wohlklang und Schwung erwarteten. Wie dem auch sei, so leuchtet folgendes unmittelbar ein. Es ist unmöglich den Accent als rhythmisches Princip jemals von der accentuirten Sylbe abzusondern, wie dies allerdings bei den quantitirenden Sprachen geschehen konnte, indem er dort um die Arsis zu bezeichnen gebraucht ward: sondern das Princip bleibt unverrückt in der accentuirten Sylbe, und ist von derselben unzertrennlich. Dagegen können die Accente in einer rhythmischen Reihe von verschiedener

Kraft gedacht werden, sahen wir doch oben schon, daß es Haupt- und untergeordnete Accente gab, und daß durch diese es möglich wäre, rhythmisch accentuirte Reihen, die quantitirenden vertretend zu bilden. Es müßten also in einem rein accentuirten Verse eigentlich dreierlei Arten von Accenten vorkommen. Erstlich Hauptaccente, sodann untergeordnete Accente, und dann müßte ein Accent für die Arsis da sein. Es ist aus dem obigen klar, daß der Hauptaccent gewissermaaßen die lange Sylbe repräsentirt, allein der untergeordnete keineswegs die kurze, denn diese wird durch die accentlose dargestellt, allein da die untergeordnete accentuirte gegen die accentlose lang, gegen die mit einem Hauptaccent versehene, kurz erscheint: so erhalten wir hier eine Reihe zweideutiger Sylben, welche in der Poesie und der Bildung rhythmischer Reihen von großem und wichtigen Gebrauche sind. Ohne uns auf diesen und die Vorsichtigkeitsregeln dabei weiter einzulassen, bemerken wir nur, daß ja eine solche mit einem Hauptaccent versehene Sylbe das gesuchte rhythmische Princip in einem gewissen Sinne in sich enthält, denn sie schließt ja ein dreifaches ein. Einmahl ist sie Sylbe an sich, also wenigstens einer accentlosen gleich, dann ist sie accentuirt, und also in dieser Hinsicht eine rhythmische Größe, endlich hat sie sogar den Hauptaccent, und ist also eine Drei. Wollen wir nach dieser Ansicht die accentuirten mit den quantitirenden Sprachen vergleichen, so wird das Verhältniß also sein | . | = | ⏑ | ferner | .′ | = | — | und zugleich = | ⏑′ | endlich | .″ | = | —′ |. In Worten ausgedrückt, würde dies so viel heißen: Eine accentlose Sylbe ist gleich einer kurzen, eine accen-

kuirte aber gleich einer langen. Es würde aber auch möglich sein, eine mit einem untergeordneten Accent versehene Sylbe für eine kurze mit einer Arsis zu gebrauchen. Man merke hiebei um sich nicht zu verwirren, wohl auf ein jedes einzelne Wort. Nur bei einem untergeordneten Accent ist dies möglich, es wird demnach das Dasein eines Hauptaccentes vorausgesetzt, und er ist die unerläßliche Bedingung, unter welcher dies möglich wäre, welches also schon anzeigt, daß Fälle dieser Art in accentuirten Sprachen höchst selten vorkommen können, indem sie selten in periodischen Reihen, häufiger in der Anacrusis möglich sind, und doch die Kürzen sehr unvollkommen ersetzen. Endlich wäre eine mit einem Hauptaccent versehene Sylbe, so fern sie denselben besitzt, einer langen Sylbe in der Arsis gleich.

Es frägt sich nunmehr billig nach den Mitteln, wodurch eine accentuirte Sylbe, als mit einem Hauptaccent versehen charakterisirt wird, und damit ist zugleich die Beantwortung der Frage verbunden, wodurch eine Sylbe als untergeordnet accentuirt angedeutet wird. Schon daraus, daß nach der Voraussetzung der reine Accent als rhythmisches Princip sich von der Quantität unterscheiden soll, folgt: daß er derselben ganz entgegengesetzt sein müsse, indem sonst diese Unterscheidung gar nicht möglich wäre. Da aber die Quantität als das poetisch verständige mit dem Anfang des Verses beginnt, und dahin die Arsis legt: so wird es wahrscheinlich, daß der reine Accent als rhythmisches Princip sich an das Ende der Reihe stellen, und in accentuirten Versen die Arsis dorthin fallen könne, so

daß also zum Beispiel eine jambisch accentuirte Dipodie, statt quantitirend nach dem rhythmischen Gesetze so abgetheilt zu werden ⏑ | —′ ⏑ — ⏑ | in accentuirten Sprachen, nach demselben Gesetze also aussehen würde | ⏑ — ⏑ —′ | ⏑ |.

Ein schöner Stern | ist uns herauf | gezogen
Nun steht er winkend | still am Himmels | Bogen.

Anstatt daß diese Verse quantitirend, also müßten abgetheilt werden:

⏑ | —′ ⏑ — | ⏑ —′ ⏑ — | ⏑ —′ ⏑
⏑ | —′ ⏑ — ⏑ | —′ ⏑ — ⏑ | —′ ⏑

wo es vorläufig dem Gefühl eines jeden überlassen bleiben mag, welche Abtheilung der Rhythmus fordert, oder richtiger, welche Eintheilung eine richtige Recitation von selbst macht. Was indeß die Meinung begünstigt, daß der reine Accent als rhythmisches Princip seine Arsis am Schlusse der Reihe habe, ist: daß die Griechen die Accentuation offenbar von dem Schlusse des Wortes anfangen, und zwar ein offenbares Bestreben haben, den Accent auf die Mitte der Wörter hin zu ziehen, welches die Veränderung der Lage desselben zeigt, wenn ein Wort auf gewisse Weise vorne hin verlängert wird: aber denselben doch nur bis auf eine bestimmte Weite von der Endsylbe entfernen, wie sie ihn bei Contraktionen wiederum derselben nähern.

Gegen diese Meinung scheinen freilich alle diejenigen Sprachen zu sein, welche ihren Accent in den Anfang der Wörter legen, und überhaupt alle diejenigen Wörter aller Sprachen, welche bei einer zahlreichen Sylbenmenge die erste accentuiren, und dagegen scheinen diejenigen Sprachen, oder Wörter der Sprachen, welche ihren Ac-

cent auf die letzte Sylbe legen, am consequentesten und am besten organisirt zu seyn. Um einzusehen, wie wenig dieser Einwurf auf die Sache geht, bemerke man folgendes. Zuerst ist hier von einem Uebergewicht nicht von einer vollendeten Consequenz die Rede. Die letztere hat keine einzige Sprache, wohl aber das erstere, und wenn daher gesagt wird: diese oder jene Sprache legt ihren Accent hinten oder vorne, so ist dies allemahl von den meisten Fällen, nicht durchgängig zu verstehen, das letztere würde eine unerträgliche Monotonie geben, und nur in Hinsicht des ersten ist behauptet worden, daß die Mitte des Wortes die bequemste Lage für den Accent sey. Ja es ist sogar gut, wenn eine accentuirte Sprache, die mannigfaltigsten Lagen des Accents hat, indem ja Sylbenreihen aus den einzelnen Wörtern gebildet werden sollen, deren Bildung durch die mannigfach accentuirten Wörter sehr erleichtert wird. Ferner: ein anderes ist ein einzelnes Wort, ein anderes eine Sylbenreihe und, wenn vielleicht einzelne Wörter, einzeln betrachtet, also gefaßt werden müssen, daß der Accent, als vorn stehend die nachfolgenden Sylben von sich abhängig macht, so folgt daraus noch keinesweges, daß die Arsis der rhythmischen Reihe ebenfalls vorangehen müsse, denn wie schon oben erinnert, der Begriff: rhythmisch, kommt bei einem einzelnen Worte gar nicht in Betrachtung, es ist nur Anlage zum Rhythmus, Möglichkeit desselben; daß ein einzelnes Wort würklich Rhythmus hat, ist nur zufällig und was endlich das Entscheidende ist, wir haben oben gezeigt, der Accent könne, obgleich eingeschränkt die Quantität vertreten, dies wäre gar nicht möglich, wenn nicht durch den Ac-

cent die Arsis am Beginn der Reihe könnte gelegt werden, aber eben dadurch wird auch die Möglichkeit begründet, die Arsis an das Ende zu legen, und so wäre durch alles vorhergehende nur so viel ausgemacht: Es läßt sich nicht leugnen, daß bei accentuirten Versen, wenn eine Sylbe durch einen Hauptaccent als Arsis charakterisirt wird, diese eben so gut am Ende der Reihe, als am Anfang derselben stehen könne, so daß im ersten Falle, die der Arsis vorhergehenden Sylben, als ihre Thesis, die der Arsis als zur Reihe gehörigen folgenden, für eine Anakrusis zu achten wären. Steht die Arsis im Anfang: so ist der Vers oder die Reihe allemahl quantitirend.

Augenblicklich klar ist: daß hiebei eine große Zweideutigkeit entstehen müsse, denn es kann auf keinerlei Weise entschieden werden, wie eine einzelne Reihe anzusehen sey. Wenn zum Beispiel in einer accentuirten Sprache folgende Reihe vorkommt | — ◡ ◡ — | so ist es an und für sich ganz unmöglich zu entscheiden, ob diese Reihe quantitirend oder accentuirt zu recitiren sey, ist der erstere Fall: so würde sie folgendes Maaß haben | —′ ◡ ◡ — | im letztern | — ◡ ◡ —′ |. Allein wie wird es überhaupt möglich sein, die Folge dem Grunde vorangehen zu lassen, da wir oben aus Gründen, die immer in ihrem Werthe bleiben, diese Stellung vorläufig verwarfen? Da aber der Hauptgrund kein anderer war, als daß es nicht möglich sey, die Arsis der Thesis folgend, als solche zu charakterisiren: so sehen wir uns hiedurch zur Beantwortung der Frage: durch welche Mittel ein Hauptaccent, als solcher charakterisirt werde, von neuen aufgefordert. Wir entlehnen

aus unserer vorigen Darstellung, von dem Wesen eines Verses den Satz: daß er ein Ganzes und in sich verknüpft sey, obgleich aus einzelnen Reihen bestehend, und schließen daraus, daß es gar nicht nöthig sey, daß dies Princip, welches wir suchen, am Ende der ersten Reihe, oder der zweiten sich befinden dürfe, sondern sehr wohl an Schlusse des Verses seinen Platz haben könne. Dieses Princip selbst müßte aber aus der Accentuation resultiren und mit derselben zusammenhängen, es müßte sich am Ende einer Reihe befinden, aber dennoch als charakterisirend über die Accentuation hinausgehen. Da aber der Vers nur aus Reihen bestehen kann, so darf dieses Princip nicht in dem einzelnen Vers liegen, sondern in mehreren zusammen genommen, es muß strophisch sein. — Dieses letztere bedarf noch einer Erläuterung. Es ist natürlich, daß bloße Reihen, welche in accentuirten Sprachen aber natürlich zweideutig sein müssen, mit Hülfe der Cäsuren einen Vers machen, der aber noch nicht als quantitirend oder accentuirt bestimmt ist. Folgender Vers:

Ein schöner Stern ist vor uns her gezogen,

ist, wenn man das Versmaaß vorläufig nicht schon kennt, noch zweideutig, man könnte ihn entweder ⏑ | — ′ ⏑ — | ⏑ — ′ ⏑ — | ⏑ — ′ ⏑ oder | ⏑ — ⏑ — ′ | ⏑ — ⏑ — ′ | ⏑ — ′ ⏑ abtheilen, in ihm selbst liegt nur eine leise Andeutung für die letztere Abtheilung durch die starke Länge, Stern her und zo'gen; aber vollständig liegt das Princip der letztern Eintheilung nicht ihm, sondern erst der folgende Vers hebt diese Abtheilung über allen Zweifel hinaus, und leitet uns auf das Princip aller accentuirten Verse als solcher,

nehmlich auf den Reim, welcher alle oben geforderten Eigenschaften hat.

Der Reim besteht nehmlich in der Gleichförmigkeit und dem Gleichlaut, die Vocale und Consonanten zweier Wörter von der letzten accentuirten Sylben angerechnet. Er hängt also, wie wir es forderten, mit der Accentuation zusammen, er befindet sich allemahl am Ende des Verses, also am Ende einer Reihe, die Kettenreime machen eine unbedeutende, scheinbare Ausnahme, von welcher unten. Das Princip selbst ist strophisch, und geht über die Accentuation hinaus, indem es die volle Aufmerksamkeit nicht auf den Accent allein, sondern auch auf den folgenden Vers heftet. Es ist daher natürlich, daß in demselben Moment, als das Dasein des Reims von dem die Verse recitirenden wahrgenommen ist, die Reimsylbe als Angel und Hauptsache des ganzen Verses angesehen wird, wodurch dann ein Hineilen auf dieselbe sehr nothwendig entsteht, und der Reihe, in welcher der Reim sich befindet, alle andere desselben Verses untergeordnet werden.

Allein das oben auseinandergesetzte räumt nur die hiebei vorkommenden Schwierigkeiten zur Hälfte aus dem Wege. Mögen in dem Verse, welcher am Ende einen Reim hat, die einzelnen Reihen untergeordnet werden, schon durch das bloße Dasein dieses Princips, mögen accentuirte Verse, welche keinen Reim haben, schon eben dadurch vage und unbestimmt werden, mögen die einzelnen, untergeordneten Reihen, die Arsis auf das Ende der Reihen erhalten: so ist es ja doch unumgänglich nöthig, diese Arsis, als solche zu bezeichnen, und dies geschieht in den accentuirten Sprachen

dadurch: daß am Ende der Reihe jederzeit eine accentuirte Sylbe gelegt wird, bei welcher oder hinter welcher unmittelbar die Cäsur eintritt. Hat die accentuirte Sprache Längen von verschiedenem Werth, wie die Deutsche, so liegt am Ende der Reihe gemeiniglich eine der stärksten.

Ein schöner Stern.

Wenn aber dies auch nicht der Fall ist, so liegt doch eine stark accentuirte Sylbe daselbst, und eine Reihe, welche sich mit einer unaccentuirten Sylbe schlösse, ist ganz unmöglich, vielmehr müssen, die der accentuirten Sylbe in der Cäsur etwa folgenden accentlosen, als eine Anakrusis angesehen werden:

Der fährt durchs Leben | leicht auf leichter | Barke
Der läßt die Wimpel | bunt und stattlich | fliegen.

Es ist durch die Natur der Sache klar, daß die Anakrusis in accentuirten Versen, nur aus einer, höchstens zwei Sylben bestehen kann, weil sonst das Ende der Reihe verdunkelt werden würde, und eine rhythmisch accentuirte Reihe, folgender Art | —⏑⏑—'⏑⏑⏑ | gehört gewiß zu den höchsten Seltenheiten, und keinesweges zu den Schönheiten.

Wir wollen bei dieser verwickelten Materie, deren Aufklärung wir durch das vorhergehende zuerst versucht haben, die Hauptsätze nochmals zusammenfaßen, um ihre Beurtheilung zu erleichtern. Wir giengen von der Aufsuchung eines rhythmischen Princips in accentuirten Sprachen aus, und fanden ein solches sehr natürlich im Accent. Allein hier kam es nicht darauf an, daß dieser die Stelle der Quantität vertreten, daß er diese

vorspiegeln sollte, sondern er sollte, als selbstständiges Princip auftreten, er sollte etwas von dem quantitirenden Rhythmus ganz verschiedenes constituiren. Der Accent zeigte sich aber schon oben als vage rhythmische Größe, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn er auch vages rhythmisches Princip wird, es kann aber der Accent am Anfang, Ende und Mitte der Wörter stehen, eben so schwankend wird er sich auch als Reihen constituirend beweisen. Dazu kommt, daß die quantitirenden Sprachen den Grund ihres Rhythmus an den Anfang der Reihe legen, die accentuirten werden also sich durch nichts anders unterscheiden können, als durch das Verlegen der Arsis an das Ende derselben. Ferner ist der Accent, wie sich aus der griechischen Sprache erweisen läßt, ein an den Schluß der Wörter sich knüpfendes Princip, und daher wird er als eigenthümlich sich constituirend, sich an den Schluß der Reihen am natürlichsten anknüpfen, so, daß also die Thesis der Arsis vorangeht, statt, daß sie in quantitirenden Sprachen dieser folgt. Es mußte nunmehr aber die Arsis als Causalität charakterisirt werden, dies geschah durch den Reim, welcher als Princip einer Strophe an das Ende des Verses gesetzt wurde, und den Einfluß auf den ganzen Vers hatte, daß die in denselben noch vorkommenden Reihen, dieser am Ende befindlichen accentuirten Sylbe untergeordnet erscheinen. Allein auch die Arsis einer jeden einzelnen Reihe am Schlusse derselben befindlich, mußte als Arsis charakterisirt werden, dies geschah nun theils in Sprachen, welche Längen von verschiedener Art haben, also, daß eine sehr starke Länge an das Ende der Reihe gesetzt wurde, theils,

daß

daß das Ende der Reihe nicht, wie in quantitirenden Sprachen mit einer Syllaba anceps schloß, sondern bestimmt mit einer accentuirten, hinter welcher entweder gar keine Sylbe weiter, sondern unmittelbar die Cäsur folgt, oder höchstens eine, schon seltner zwei vor der Cäsur. Auf diese Art erhält die accentuirte schließende Sylbe einer Reihe, den Hauptaccent, die vorhergehenden erscheinen untergeordnet und als Thesis, statt daß sie durch diesen Hauptaccent, als Arsis bezeichnet wird. Wir schließen mit der Anmerkung, daß die accentuirten Verse alles dasjenige mit den quantitirenden gemein haben, was nicht hier bestimmt ausgenommen wird, und daß wir bis jetzt von dem Reim nur als rhythmisches Princip gesprochen haben, also erst weiter unten von seiner poetischen Bedeutung reden können.

Wir wollen nun nach einigen leichten Folgerungen aus dem vorhergehenden, die metrischen Grundsätze der Accentuation entwickeln. Alle accentuirten Sprachen neigen durch ihre Natur zum Reim, und daher ist es zu erklären, warum in der modernen Poesie, dieser eine so bedeutende Rolle spielt. Wenn er auch durch seine poetische Bedeutsamkeit das Streben der neuern Kunst, die Universalität und die absolute Freiheit der Verknüpfung sehr gut ausspricht: so ist er eben so sehr in der Natur der modernen Sprachen gegründet, welche alle accentuirt sind. Man sieht auch leicht, daß ein Vers, welcher accentuirt ist, ohne gereimt zu sein, sehr vage sein muß, und daher ist der zehn und elfsylbige Vers für die accentuirten Verse ohne Reime besonders günstig, indem er der Grundvers der gereimten ist, und durch sein Maaß gleich an den

Reim, und damit an die Accentuation erinnert. Aus dem obigen läßt es sich ferner ableiten, warum bei neuern Nationen die Strophen das geworden sind, was bei den Alten der einzelne Vers war, und das Mittel, durch welches sie die Strophen zusammenhalten und verknüpfen, ist das strophische Princip des Reimes selbst. Will man die neuern rhythmischen Formen mit den alten, classischen vergleichen: so muß man nicht Vers gegen Vers, sondern Strophe gegen Vers stellen, und da wäre es eine schwer zu entscheidende Frage, ob der romantischen, oder der classischen Formen mehrere wären. Uebrigens hat, wenn man Strophe gegen Strophe stellt, die romantische einen ganz unleugbaren Vorzug, vor der classischen. Jene hat nehmlich nur die Quantität, welches ein Princip für den einzelnen Vers ist, aber keines für die Strophe, allein die accentuirte Sprache hat durch den Reim, ein ganz eigenthümliches, strophisches Princip, welches auf die Construktion der modernen Strophe einen entschiedenen Einfluß hat. Eines der Hauptmittel der Alten, nehmlich eine Strophe, als solche zu charakterisiren, war der verschiedene Umfang der zu ihr gehörigen Verse, die Verkürzung derselben nach dem Schlusse zu, und der bestimmte Fall in den letzten Rhythmen. Die modernen haben zur Andeutung des Schlusses durch den Reim ein sehr würksames Mittel, bei dem es der Abnahme des Umfanges der Verse gar nicht bedarf, und dieses sind die Reimverschlingungen. Man sieht sehr leicht, daß, wenn die Reime eine Zeitlang getrennt, und durch Mittelverse gesondert fortgeschritten sind, das dicht Aneinanderrücken den Schluß der Stanze sehr gut ausdrücken

kann, wie denn dies ganz vortrefflich, in der achtzeiligen, italiänischen Stanze geschehen ist. Andere Arten den Schluß einer Strophe auszudrücken, werden wir unten kennen lernen.

Was die metrischen Grundsätze der Accentuation betrifft: so sind diese, wenn der reine Accent als rhythmisches Princip auftritt, noch weit vager und unbestimmter, als da, wo er die Stelle der Quantität einnimmt. Dieses läßt sich auch sehr natürlich aus der unbestimmten rhythmischen Größe des Accentes herleiten, welche hier noch dadurch vermehrt wird, daß die Thesis der Arsis vorhergeht, und also eine genaue Berechnung des Verhältnisses der Größe zwischen beiden unmöglich ist, so daß das Ohr und die Willkühr hier weit mehr herrschen, wie in den quantitirenden Versen. Daher ist zuvörderst die Thesis der Arsis nicht gleich, sondern jene übertrifft scheinbar an Größe diese. Wenn wir nehmlich die accentlose Sylbe für eine Einheit, die accentuirte für das doppelte, und die mit dem Hauptaccent versehene für das dreifache gelten lassen: so würden etwa vier oder fünf accentlose Sylbe, der mit dem Hauptaccent gleich sein, allein dadurch würde der Rhythmus des Verses gänzlich zerstört, und die Undeutlichkeit im höchsten Grade befördert werden. Es bleibt demnach kein Mittel übrig, als noch hie und da accentuirte Sylben, welche natürlicher Weise untergeordnete Accente erhalten, und Reihen bilden zu verstreuen, und diese der Hauptsylbe unterzuordnen. Um jedoch die nöthige und wesentliche Abwechselung zu erhalten, müssen die accentuirten Sylben denen accentlosen ungefähr gleich sein, und die einfachste und regelmäßigste Art ist, mit

einer accentuirten und accentlosen zu wechseln. Hier finden wir die Auflösung des Räthsels, warum den modernen rhythmischen Formen der Trochäe und der Jambe so häufig, ja fast ganz allein zum Grunde liegt. Daß aber besonders der Jambe so herrschend wurde, ist dem Princip der Accentuation zuzuschreiben, dessen Grundsätze wir so eben entwickelt haben. Es war nehmlich weit natürlicher einen Trochäus quantitativ anzusehen, als einen Jambus, da bei jenem die accentuirte Sylbe vorangeht, bei diesem aber folgt, und so geschah es, daß der zehn und eilfsylbige, jambische Vers in den modernen Sprachen so sehr prävalirte. Weil aber der Accent ein so vages Princip ist: so haben auch die Reihen kein bestimmtes Gesetz, sondern an jedem Orte derselben kann eine accentuirte, oder eine accentlose Sylbe stehen."

Canto l'armi pietose.

Man sieht leicht, daß eine Reihe, in welcher viel accentlose Sylben stehen, zwar flüchtig wird, aber auch undeutlich und schwach, dagegen eine solche, in welcher eine Menge accentuirter enthalten sind, langsamer und größer einherschreitet, aber auch Gefahr läuft schwerfällig zu werden. Da jedoch die Reihe von dem Worte mit dem Hauptaccente abhängig gedacht wird, so sieht man leicht, daß die Sylbe mit dem Hauptaccent weit mehr heraustritt, wenn ihr eine accentlose vorhergeht, und folgt, als wenn sie mit accentuirten, obgleich ihr untergeordneten umgeben ist, und daher muß man es sich erklären, warum man folgende Reihe in accentuirten Versen so oft antrifft. | — ◡ ◡ —́ | ◡ Allein auch hier ist nur von den meisten und gewöhnlichsten Fällen

die Rede, und es ist in einzelnen Fällen nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig, und durch den Stoff der Darstellung geboten, dieses Gesetz aufzuheben. Nur die Anakrusis muß allemahl eine accentlose Sylbe sein, und ist sie dies nicht; so fällt entweder keine Cäsur auf die vorhergehende Sylbe, oder es ist keine Anakrusis da, und die accentuirte Sylbe gehört zur folgenden Reihe. Ueberhaupt aber, kann sich das Talent des Dichters für den Rhythmus in accentuirten Versen, durch den Gebrauch der accentuirten Sylben in den unbestimmten Regionen am besten bewähren. Der Grundrhythmus der Accentuation wäre demnach folgende Formel $\breve{-}\,\breve{-}\,(\breve{-})\,\breve{-}\,\breve{-}$ Das Wesen der Cäsur bleibt dasselbe, sie verknüpft die einzelnen Reihen zu Versen, nur erfolgt bei den accentuirten Versen, alles im umgekehrten Verhältnisse. Wir sahen nehmlich bei den quantitirenden Versen, daß in der Regel Cäsur diesseits der Mitte lag, und die Reihen von dem kleinsten Umfange vorangiengen, hier liegt, wie wir unten sehen werden, die Cäsur jenseits der Mitte, so, daß auf längere Reihen kürzere folgen, zum sichern Beweise, daß Accent und Quantität durchaus entgegengesetzte Principien sind, und daß dasjenige, welches das einzelne dem Ganzen untergeordnet, bei beiden Arten an ganz verschiedenen Punkten des Verses sich befindet.

Was die Verse betrifft, so gehört hieher der sechs oder siebensylbige italiänische so genannte jambische Vers. Er besteht gemeiniglich aus einer Reihe, und dann hat die sechste Sylbe allemahl den Hauptaccent, und die siebente ist accentlos. Er kann aber auch aus zwei Reihen bestehen, dann liegt eine Cäsur in der vierten Sylbe,

gemeiniglich ohne Anakrusis, weil sonst der zweite Hauptaccent zu sehr verlassen wäre,

⏑ — ⏑ — ⏑ —′ ⏑
— ⏑ — ⏑ (—)

oder

⏑ — ⏑ —′ | ⏑ —′ ⏑
— ⏑ (—) | (—)

Merkwürdiger ist der zehn oder eilfsylbige jambische Vers, der Grundvers der Stanze, Terzine, des Sonetts und anderer Strophen. Er wird auch sehr zweckmäßig reimlos gebraucht, wovon oben gesprochen, und ist als solcher der Hauptvers des modernen versificirten Dramas auch unter den Deutschen geworden, zu welchem er sich durch die Menge von Freiheiten, welche ihm eigen sind, sehr gut paßt. Da er ein gereimter und accentuirter Vers ist, so hat er die zehnte Sylbe accentuirt, und die eilfte accentlos. Seine gewöhnlichsten Abtheilungen sind in zwei oder drei Reihen, die Cäsuren sind männlich oder weiblich, die Hauptaccente liegen, wenn er zwei Reihen hat, auf der sechsten und zehnten, oder bei dreien auf der vierten achten und zehnten. Seine Gestalt ist also folgende:

⏑ — ⏑ — ⏑ —′ | ⏑ — ⏑ —′ ⏑
— ⏑ — ⏑ (—) | — ⏑ (—)

Mit dem weiblichen Abschnitt also,

⏑ — ⏑ — ⏑ —′ | ⏑ || — ⏑ —′ ⏑
— ⏑ — ⏑ (—) | || (—)

Bei drei Reihen ist seine Gestalt folgende,

⏑ — ⏑ —′ | ⏑ — ⏑ —′ | ⏑ —′ ⏑
— ⏑ (—) | — ⏑ (—) | (—)

Mit weiblichen Abschnitten,

⏑ — ⏑ —′ | ⏑ || — ⏑ —′ | ⏑ || —′ ⏑
— ⏑ (—) | || ⏑ (—) | ||

Außer dieser gewöhnlichen Gestalt aber läßt er noch viele andere Formen zu, ohne jedoch die drei Reihen zu übersteigen, unter den einzelnen Abtheilungen ist folgende eine der lieblichsten:

— ⏑ ⏑ —′ | — ⏑ ⏑ —′ | ⏑ —′ ⏑

überhaupt aber lieben die Dichter in diesem Verse sehr den Choriamben.

Der Alexandriner, der einzige Vers in den tragischen dramatischen Gedichten der Franzosen, und der Hauptvers in den ältern Gedichten der Deutschen, ist ein jambischer zwölf oder dreizehnsylbiger Vers, welcher allemahl den Hauptaccent, und die Cäsur auf der sechsten Sylbe hat, und dadurch regelmäßig in zwei Hälften, von sechs und sechs, und sechs und sieben Sylben zerfällt. Man braucht ihn gereimt, so daß er Strophen von zwei Zeilen macht, in den untergeordneten Sylben finden fast gar keine Freiheiten statt.

⏑ — ⏑ — ⏑ —′ | ⏑ — ⏑ — ⏑ —′ ⏑

Unter den Deutschen hat Göthe einen vortrefflichen, comischen Gebrauch von ihm gemacht. Soll er ernsthaft gebraucht werden: so ist es fast unmöglich, daß er durch die Einförmigkeit seiner Cäsur und seiner Reihen, nicht ermüdend werden sollte. Da er so regelmäßig in zwei untergeordnete Verse zerfällt: so sieht man, daß er zu Antitheſen außerordentlich gut sich paßt, die Spitzfindigkeit der Empfindungen in dem französischen Trauerspiel, und die eleganten Gegensätze in dem Pathos desselben, wie seine willkührliche bedeutungslose Regelmäßigkeit sehr gut ausdrückt. Die Deutscheu haben sich noch nebenbei den Zwang aufgelegt, daß sie regelmäßig mit den weiblichen und männlichen Versen

wechseln, und also auf zwei weibliche, zwei männliche, und so fort folgen lassen. Der Einfall von Dusch, um die Einförmigkeit dieses Verses zu vermindern, dem männlichen Alexandriner, eine weibliche Cäsur zu geben, war sehr unglücklich, denn die Einförmigkeit wurde nur dadurch vermehrt, indem nunmehr die Sylbenzahl nicht nur in der einen zweizeiligen Strophe, sondern in allen diesen Versen ohne Ausnahme gleich wurde.

Der neure dramatisch = dialogische Vers der Spanier, welcher auch einer Menge ihrer lyrischen und epischen Strophen zum Grunde liegt, und sehr selten ohne Reim oder Assonanz ist, besteht aus sieben oder acht trochäisch geordneten Sylben. Er besteht bisweilen aus einer einzigen Reihe; wenn er aber, wie gemeiniglich eine Cäsur hat: so liegt diese auf der dritten Sylbe, welche alsdann den Hauptaccent besitzt, und wo die Cäsur männlich oder weiblich sein kann.

— ⏑ — ⏑ — ⏑ —′ ⏑

Er hat aber auch folgende Gestalt,

— ⏑ —′| ⏑ — ⏑ —′ (⏑) und — ⏑ —′ ⏑ | — ⏑ —′ (⏑)

Beispiele von dem letztern mögen sein:

Als die Sonne | nun versunken.

Diese bleich | und jene roth.

Veränderungen in den accentlosen und untergeordnet accentuirten Sylben, sind selten gebräuchlich, das Sylbenmaaß kann man aus dem kennen lernen, was neuere treffliche Verskünstler davon in das Deutsche übertragen haben. — Eine Reihe willkührlich gebildeter, oder wenig gebrauchter Sylbenmaaße übergehen wir.

Wichtiger sind die strophischen Sylbenmaaße, mit denen der eigentliche Vers der modernen angeht. Al-

lein ehe wir hierüber sprechen können, müssen wir uns nothwendig das strophische Princip der modernen Poesie, den Reim vor Augen rücken, und uns über seinen Zweck sowohl, als über seine poetische Bedeutung verständigen. Um dies aber genau zu leisten, und nichts, was mit demselben näher oder entfernter zusammenhängt zu übergehn, wollen wir damit anfangen, daß wir ihn und alles mit ihm verknüpfte, als poetisch = musikalische Figuren, mit dem vierten Buche verbinden, wo auch schon auf diese Materien hingedeutet worden.

Es wurde in dem angeführten Buche nehmlich sattsam bewiesen: daß alle Poesie nach Produktion der Individualität strebe, hier haben wir es nun mit der Sprache, als poetisch zu thun, und sie muß daher so gut, wie jeder andere poetische Stoff, diesem allgemeinen Gesetze unterworfen sein. Wir machen den eben ausgesprochenen Satz zuvörderst deutlicher. Unter den mannigfaltigen, und unendlichen Gegenständen, welche zu einem poetischen Stoffe und zum Ausdrucke der Poesie erhoben werden können, muß auch nothwendig die Sprache gehören. Wir haben sie freilich im vierten und gegen den Schluß des fünften Buches lediglich als Organ, als Mittel, als Werkzeug der Dichtkunst angesehen, wir haben immer nur behauptet, sie stelle die Poesie dar, sie sei ein Medium derselben, und in so fern poetisch, jetzt aber wollen wir zu der höchsten Ansicht derselben uns erheben, wir wollen die Sprache einzig als eine Sammlung, als einen Inbegriff von einzelnen Tönen betrachten, und die Poesie aufsuchen, welche durch diese, rein, vom Gegenstande der Darstellung entweder ganz, oder zum Theil abgesehen möglich ist.

Einigermaaßen lag diese Ansicht schon bei der Betrachtung des Rhythmus und des Verses zum Grunde, allein auf der andern Seite war dies auch nicht. Denn die Sprache wurde dem Rhythmus unterworfen, und mit ihm vereinigt, er war das Herrschende, die Sprache das Dienende, die Abtheilungen der Wörter wurden durch den Rhythmus aufgehoben, mehrere wurden in ein rhythmisches Wort verwandelt, und nur am Ende Reihe fiel das Ende eines einzelnen Wortes. Hier aber ist von der Poesie der Sprache, als solcher die Rede, von einer Poesie, welche ihr eigenthümlich ist, so fern sie grade Sprache, und nichts anders ist.

Soll die Sprache als solche poetisches Objekt sein, so muß sie sich individualisiren, es muß in der Sprache A eine Poesie möglich sein, welche für die Sprache B unmöglich zu erreichen, und der sie sich nur bedingt nähern kann, und derselbe Fall muß es mit der Sprache C und so fort sein. Für das Allgemeine heißt das eben ausgesprochene folgendes: Es muß in der Sprache überhaupt ein allgemeiner Punkt aufgezeigt werden, durch welchen sie als solche poetisch werden kann. Da aber eine jede Sprache nur aus zwei Haupttheilen besteht, einmahl aus gewissen tönenden Sphären, und sodann aus denen, mit diesen tönenden Sphären wesentlich verknüpften Bedeutungen: so kann die Poesie der Sprache als solche, sich nur auf die tönenden Sphären, als solche, oder auf dieselben so fern sie eine bestimmte Bedeutung haben beziehen. Man nehme diesen Satz ja in seiner Strenge, und denke nicht, daß ein dritter Fall noch möglich sei, nehmlich der: daß die Poesie der Sprache als solcher, sich auch auf die

Bedeutung allein beziehen könne, denn die Bedeutung ist ein Begriff von weiterm Umfange, als die Sprache, und das Eigenthümliche dieser sind die articulirten Laute, die tönenden Sphären, und daher muß alle Poesie der Sprache von denselben ausgehen, und auf sie, sei es mit, oder ohne Bedeutung derselben reflektiren Die Poesie der Sprache als Sprache, beruht demnach ihrer Wurzel nach, auf den tönenden Sphären, auf den einzelnen Worten, und ihrer Verknüpfung unter einander, als Ton. Diese Eigenschaft ist es, welche ihr poetischer Theil ist, dagegen die Bedeutung die Worte weit mehr als Begriffe, als Verstandesobjekte darstellt. Da aber alle Poesie das homogene und gleichartige sucht, und hier von den Wörtern, als tönend die Rede ist: so muß die Poesie der Sprache als solche darin bestehen, daß gleichartig tönende Sprachsphären, gleich oder ähnlich tönende Wörter, mit einander verknüpft werden. Man sieht leicht, daß sich hiedurch die individuelle Sprache, als individuell charakterisirt, indem gleichtönende Wörter der einzelnen Sprache sehr ungleichartig in einer andern klingen, und es muß daher sehr interessant sein, diejenigen Arten der Verknüpfung kennen zu lernen, welche auf diesem Fundamente ruhen können. Was wir auf diese Art auffinden, sind musikalisch-poetische Sprachfiguren, und deren Darstellung, Berechnung und poetischer Werth, macht den Inhalt der folgenden Blätter aus.

Es können demnach in einer Sprache zuvörderst gleich oder ähnlich tönende Sphären mit Reflexion auf die Bedeutung untereinander verknüpft, und auf diese Art eine musikalisch-poetische Sprachfigur gebildet wer-

den. Wie auch die anderweitige Wirkung dieser Sprachfigur beschaffen sein mag: so ist doch sogleich so viel klar, daß sie sich nicht allein, obgleich zuvörderst und unmittelbar an die Imagination wendet, sondern indem sie die Bedeutung der gleichtönenden Wörter mit in ihr Wesen zieht, auch den Verstand zur Thätigkeit auffordert, und seine Beschäftigung zum Augenmerk hat. Man kann sogar sagen: daß die gleichtönenden Sphären nur die Vorbereitung, die Anlockung sind, um die Verknüpfung der Begriffe selbst anzuschauen, daß also der Gleichlaut nur die Darstellung der Verstandesbegriffe ist, und daß die Sprache in dieser Hinsicht allerdings noch als Werkzeug, Medium und Organ der Poesie gebraucht werde, noch nicht als rein-poetisches Objekt. Die Verknüpfung zweier Sprachsphären, welche gleichtönen, wobei aber eine bestimmte Betrachtung der Bedeutung beider vorkommt, heißt ein Wortspiel, und dieses ist die Fundamentalfigur aller übrigen musikalisch-poetischen Sprachfiguren. Das Wortspiel ist der Witz der Sprache, und an seiner Vortrefflichkeit kann nur der zweifeln, der überhaupt damit unbekannt ist, was der Witz sei und bedeute, und vielleicht den ärmlichen Begriff mit sich herumträgt: daß er nur ein Zeitvertreib, und die untergeordnete, unbedeutendere, heitere Wahrheit sei. Allein weit entfernt diese geringe Gattung des Witzes für sein Wesen zu halten; muß man vielmehr die Sache gradezu umkehren, und das Wesen der Wahrheit darin setzen, daß sie Witz sey. Denn alle Wissenschaft ist Witz des Verstandes, alle Kunst, Witz der Phantasie, und jeder einzelne witzige Einfall, wird nur dadurch zu einem solchen, daß er an den

Witz der Wahrheit überhaupt erinnert. Damit man aber diese Stelle über den Witz, nicht etwa für witzelnd, sondern weil sie Wahrheit enthält, auch für witzig halte: so überlege man folgendes. Die Wissenschaft auf ihrem höchsten Standpunkte lehrt eine absolute Einheit eine unbedingte Identität alles mit allem. An diese ewige Consonanz des Weltalls, an diese heterogene Homogeneität, erinnert jede ernste und heitere, jede erhabene und burleske Stimmung, der Witz ist der Blitz, welcher eine einzelne Stelle in dem großen Ganzen erleuchtet, und diese Identität im Einzelnen heraustreten läßt, und daher ist ein jeder Witz, indem er an das Höchste erinnert, erhaben. Je kleiner freilich die erleuchtete Stelle ist, je flüchtiger und vorübergehender der Eindrück, und der gesellige Witz ist mehrentheils nur ein Wetterleuchten, welches das Dasein einer Region anzeigt, in welcher ein Blitz möglich wäre. Der ächte und große Witz wohnt in der Wissenschaft, in der Kunst und dem Leben, und da nun die Sprache das Organ von allen diesem ist: so sieht man leicht ein, daß durch das Wortspiel, wie es zum Beispiel Shakespear gebraucht, oder Aristophanes, Andeutungen können hervorgebracht, Effekte erregt, Empfindungen angeschlagen werden, die nur durch dieses Medium möglich sind, welche sich wie die Musik, körperlich durch das Ohr in den Geist ergießen.

Wir haben durch das vorige zu gleicher Zeit das Princip aller musikalisch-poetischen Sprachfiguren ausgesprochen, es ist die Darstellung der absoluten Identität, und daher kann man diese ganze Gattung, als musikalisch-poetische Metaphern ansehen, indem jener

Wirkung auf demselben Grunde ruht, wie die Wirkung dieser. Zugleich aber ist hiemit festgesetzt, daß das Wortspiel eine indifferente Figur sey, welche zwar nicht ihre allgemeine Bedeutung, aber doch ihre nähere Bestimmung durch die Stelle erhält, an welcher es steht, und bald zum Ernste, bald zum Scherze neigt. Wie sehr aber das Wortspiel Poesie der Sprache sei, läßt sich besonders dadurch anschaulich machen, daß es fast unübersetzlich ist, und gemeiniglich nur durch Annäherungen in einer andern Sprache ausgedrückt werden kann. Das Wortspiel ist ein unvollkommner, ein prosaischer Gedankenreim, den man noch auf mannigfaltige Arten ausbilden kann. Eine etwas in das subtile gehende Anwendung desselben, welche aber eben deswegen nur für zarte und scherzhafte Gegenstände in der Regel paßt, ist das Echo. Das Wesentliche dieser Art des Wortspiels ist, daß der Vers selbst eine Frage sein muß, und daß die letzten Sylben des letzten Wortes, die Antwort auf dieselbe enthalten müssen. Zu dem Putze dieser Gattung, der wegen ihrer Zierlichkeit sehr sorgfältig sein muß, gehört es: daß in einem längern Gedichte die Sylbenzahl der einzelnen Antworten durchaus gleich sein, sie ohne Schwierigkeit aus den Endsylben herausfallen, und wenn ja dasselbe Wort repetirt wird, es doch, wie es bei dem Reime ebenfalls sein muß, zu einem andern Redetheile gehöre. Schließt nun etwa noch jeder Vers etwas Sinnreiches ein, ist das Ganze in einer scharfsinnigen Form verfaßt, so macht dieses zierliche, poetische Spiel einen außerordentlich gefälligen Eindruck, und die ewige Aufgabe für diese Gattung, giebt sich von selbst, es ist

die Geschichte der Echo, und darum sind Verse, welche bestimmt an diese erinnern, die musterhaftesten, wie folgender:

Und was ist Schuld, daß Du nur Laut geblieben? Lieben.

Mit dem Wortspiele ist diejenige Figur, welche wir Annomination nennen, und welche in einer poetischen Wiederhohlung derselben Wörter, oder der desselben Stammes besteht, auf das engste verbunden; auch hier sind die tönenden Sphären außerordentlich ähnlich, und fast gleich, zugleich aber kommt ihre Bedeutung ebenfalls ganz bestimmt in Betrachtung. Auch diese musikalisch poetische Figur, neigt zur süßen Zierlichkeit und lieblichen Tändelei. Folgendes Thema einer Canzion ist ein Muster dieser Gattung:

Wenn ich still die Augen lenke
Auf die abendliche Stille
Und nur denke, daß ich denke,
Will nicht ruhen mir der Wille
Bis ich sie in Ruhe senke.

Wir kommen zu denjenigen musikalisch = poetischen Sprachfiguren, in welchen die Reflexion auf die einzelne Bedeutung ganz verschwindet. Wenn hiedurch zwar einerseits ihre Bedeutung vager und unbestimmter wird, und sich mehr in das Allgemeine verliehrt, so wird doch anderseits, indem diese Figuren sich nun unmittelbar an die Einbildungskraft wenden, ihr Effekt kräftiger, und ihre absolute, ihre musikalische Bedeutung tritt weit mehr heraus. Er war nehmlich bei den vorigen Arten der musikalisch = poetischen Figuren, immer noch nothwendig die einzelne Bedeutung in Betrachtung zu ziehen, und aus dieser ihre allgemein = poetische Bedeutung zu

erschließen. Diese Operation des Verstandes wird uns hier erlassen, die Sphären der Sprache, werden nur in Beziehung des Tones sich gleich gesetzt, und dadurch wird der Begriff der absoluten Identität der herrschende, die Bedeutung der einzelnen Wörter ihm untergeordnet, und die tönenden Wortsphären schließen sich weit inniger durch ihre allgemeine Bedeutung der Musik an. Durch das vorige soll aber keinesweges der gleiche poetische Werth aller folgenden, rein-musikalischer Sprachfiguren behauptet werden, vielmehr ist ja der Fall denkbar, daß das Uebereinkommen der tönenden Sphären Grade haben, und daß unter ihnen eine völlige, aber auch eine partielle Gleichheit statt finden könne. War ja doch oben die Vergleichung nur die Vorbereitung zur Metapher, und obgleich diese, jene an poetischer Kraft übertraf, so überwog dagegen jene, diese an Deutlichkeit und Bestimmtheit. Auf eine gleiche Weise dürfte es sich vielleicht auch hier verhalten. Die partielle Identität der tönenden Sphären hat eine geringere poetische Kraft, als ihre totale, aber man sieht sehr leicht, und kann es als Grundsatz aufstellen, daß die partielle Identität weniger ermüdend sein, und daher für die längern rhythmischen Massen vorzüglicher sein müsse, als die totale, welche nur kürzere Massen zusammenhalten kann, und durch einen steten Wechsel sich immer neu erhalten muß.

Es sollen einzelne Sprachsphären, als gleichtönend dargestellt werden. Da nun eine jede Sprachsphäre ihren Elementen nach, aus zwei Grundmassen besteht, aus Vocalen und aus Consonanten, so sieht man leicht, daß eine doppelte Art der partiellen Identität zwischen zwei Sprachsphären statt finden kann, einmahl Gleich-

heit

heit der Consonanten, welche mit dem Nahmen der Alliteration bezeichnet wird, sodann Gleichheit der Vocale, die man durch die Benennung der Assonanz andeutet, und endlich die Synthesis beider Figuren, durch welche totale Identität, und dasjenige zu Stande kommt, von dem wir oben ausgiengen, nehmlich der Reim. Wir wollen diese Figuren einzeln durchgehen.

Die Alliteration besteht in einer Uebereinkunft der Consonanten in einzelnen Wörtern. Allein hiebei sind folgende Bemerkungen, welche das Wesen dieser musikalischen Figur, und dadurch ihren Gebrauch bestimmen, nicht zu übergehen. Einmahl treten die Consonanten am stärksten und deutlichsten heraus, wenn sie ein Wort beginnen, in der Mitte zwischen den Vocalen versteckt, lauten sie dumpfer, und die Alliteration beschränkt sich daher auf die Gleichheit der Anfangsconsonanten mehrerer Wörter, ohne deswegen die Gleichheit derselben in der Mitte zu verschmähen, sondern diese, wird vielmehr als eine superrogatorische Schönheit angesehen, wie es auch bei der Assonanz die Würkung sehr verstärkt, wenn der Vocal, der sie formirt, durch den ganzen Vers häufig zerstreut ist. Was die Wahl des Consonanten, der die Alliteration bildet anbetrifft: so liegt in der Natur der Sache, daß flüssige und hauchende Buchstaben dazu am bequemsten sind, weil diese eine sehr sanfte und leise Aussprache zulassen. Mit stummen Buchstaben und Consonansreihen, wenn sie nicht sehr leicht sind, ist die Sache bedenklicher. So viel mir bewußt ist, hat man nie die Alliteration strophisch gebraucht, und obgleich ein innerer Grund dagegen nicht abzusehen ist: so bietet sich ein äußerer, nicht minder in der Natur der Sache

gegründeter leicht dar. Es würde nehmlich äußerst schwer sein, dem Ohre, bei einer strophischen Behandlung die Alliteration deutlich zu machen, man beschränkt sie daher besser auf einzelne, oder auf mehrere Verse, in deren jeden man sie einigemale zerstreut. Für das wieviel, und an welchen Stellen des Verses, ist mir kein Gesetz bekannt, nur läßt sich leicht einsehen, daß dies weder zu selten, noch zu häufig geschehen dürfe. Im ersten Falle wird der Klang derselben verdunkelt, im letztern hindert die zu häufige Folge desselben Lauts die leichte Aussprache. Ueberhaupt aber sieht man leicht, daß die Alliteration ein sehr materielles Princip ist, wie denn die Consonanten überhaupt dahin führen, und daher rührt zum Theil, der sehr eingeschränkte Gebrauch, welchen man von dieser musikalischen Figur machen kann. Daß die Alliteration übrigens die absolute Identität andeutet, ist an sich klar, in nordischen Gedichten soll sie vorzüglich häufig sein, im deutschen ist sie seltner, und so viel ich weiß, nach einem bestimmten Gesetze nie gebraucht. Dennoch kann man um die Lieblichkeit dieser Figur zu erkennen vortreffliche Beispiele anführen. Man sehe als ein solches, folgende Verse von Bürger.

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an.

Man sehe auch ein herrliches Sonett unter Schlegels Gedichten, Seite 205, wo das L der durchgehende Consonans ist, und welches schließt:

Wo Liebe lebt und labt, ist lieb das Leben.

Ein drittes Beispiel, sei folgende Stelle aus dem vortrefflichen Gedichte: Lacrimas. Es ist vom Frühlinge die Rede.

Onaiza.

Holde Herrin ja eile
Hinaus sein herrlicher Hofhalt
Hat hier angehalten
Auf den sanft gehobenen heitern Hügeln.
Blendend und blinkend
Alle die bunten Besitzthümer verbreitet.
Zu zahllos und lieblich
Um alle die zarten Zauber zu zählen.

Dieser Figur ist die Assonanz, oder die Uebereinkunft der Vocalen in zwei Sprachsphären gradezu entgegengesetzt. Vergleicht man dieselbe mit der Alliteration, so ist jene in sich weit musikalischer und poetischer. Denn wir sahen oben, daß die Sprache durch die Vocale, und einzig durch diese mit der Musik zusammenhängt. Da nur diese Art von Buchstaben die Empfindung ausdrückt, und wie wir bei einer andern Gelegenheit sahen, ein jedes Kunstwerk die Produktion einer individuellen Empfindung zum Zwecke hat: so ist sie natürlich auch im höhern Grade poetisch, und bedarf einer ausführlichern Betrachtung.

Einem jedem, besonders aber den musikalischen und poetischen Kunstwerken, liegt eine durchgehende, eine Hauptempfindung zum Grunde, welche zwar im Fortgange sich an manchen Stellen verdunkelt und zurückweicht, an andern dagegen, besonders am Schlusse einzig heraustritt, und auf diese Art das Ganze durch-

ſtrömt, erleuchtet und verbindet. Eine ſolche durchgehende Empfindung heißt man Stimmung, und derſelben werden alle andere Empfindungen untergeordnet, ſo daß man die Vollendung eines Kunſtwerkes von Seiten des Effekts auf die Empfindung, ſehr zweckmäßig und wahr ein Empfindungsconcert nennen kann. Die Darſtellung dieſer Stimmung kann, wie man ſieht, vorzüglich durch das Ruhen und durch die Wiederhohlung des einen und deſſelben Vocals erreicht werden, und aus dieſem Umſtande, wollen wir die poetiſche Kraft und den Gebrauch der Aſſonanz ableiten und erläutern.

An ſich wäre es nehmlich allerdings möglich, die Einheit der Vocale in verſchiedenen Wörtern alliterirend zu brauchen, ſo Fr. Schlegel im Alarcos.

Wie meine Burg dort glänzend glorreich oben thront,
Der Väter Denkmal ſonſt Alarcos hoher Stolz!

und dies kann von ſehr großer Wirkung ſein: Allein man ſieht bald, daß auf dieſe Art, beſonders da die Vocale in der Regel zwiſchen Conſonanten eingeſchloſſen ſind, der Ton nicht genugſam hervortritt, daher auch in der angeführten und andern Stellen deſſelben Drama die eigentliche Aſſonanz zu Hülfe genommen iſt. Aus dieſem Grunde wird die Aſſonanz ſtrophiſch gebraucht, und an das Ende der Verſe gerückt. Der letztere Umſtand iſt es, welcher die Aſſonanz vorzüglich für das Ohr heraushebt, und es iſt die Regel, daß ſie allemahl auf die accentuirte Sylbe falle, ja wenn ſie etwa weiblich iſt, und hinter der accentuirten eine accentloſe fällt, ſo wird die Uebereinkunft der Vocalen daſelbſt nicht ſo ſtrenge betrachtet, indem das Ohr ſeine

vorzügliche Aufmerksamkeit auf die accentuirte Sylbe richtet. Da aber ein jeder Vocal und Diphthong seine bestimmte Bedeutung hat, so sieht man leicht, daß die Wahl der Assonanz durch den Stoff bedingt wird, und daß sie von ihm abhängt. Allein die Assonanz soll die Stimmung ausdrücken, dies kann sie aber nicht anders, als indem sie durch das ganze Gedicht dieselbe bleibend, es in Eine strophische Masse verwandelt. Man bemerkt sehr bald, daß diese Stimmung, indem die, den assonirenden Vocal umgebenden Consonanten frei gelassen sind, und dadurch wieder den Vocal bedingen, modificirt werden kann, dies ist jedoch nicht hinreichend. Es sollen nehmlich untergeordnete Empfindungen angedeutet werden, und daher müssen Vocale, welche von dem assonirenden abweichen, nicht nur in dem Gedichte, denn dies ist natürlich und nothwendig, sondern auch an der Stelle, an welcher die Assonanz sich befindet, das heißt, an dem Ende der Verse eintreten, welche eben dadurch, daß sie keine bestimmten, sondern gänzlich frei gelassen sind, die Continuität der Stimmung zwar unterbrechen, sie aber dadurch, weil sie als untergeordnete Vocale, regellos gewählt erscheinen, die Einheit der Stimmung durch den Gegensatz, welchen sie mit dem Hauptaccent machen, wieder deutlich hervortreten lassen.

In dem vorhergehenden sind folgende Regeln für die Assonanz, theils deutlich enthalten, theils sind sie leichte Folgerungen. Die Assonanz drückt im allgemeinen die Stimmung des Gedichts aus. Um vernommen zu werden, muß sie an das Ende der Verse gelegt wer-

den, und sie ist daher ein strophisches Princip, welches aber seiner Bedeutung wegen, durch das ganze Gedicht laufen muß. Dadurch würde aber eine gewisse Einförmigkeit entstehen, und die untergeordneten Empfindungen würden musikalisch nicht dargestellt werden, daher wird die Assonanz unterbrochen, so daß sie nur einen Vers um den andern vorkommt. Man sieht sehr bald, daß die Assonanz musikalisch angesehen, dasjenige ist, was man den Ton eines Musikstückes zu nennen pflegt, und daß, weil es für den Dichter kein absolutes Gesetz giebt, sondern er dies jedesmahl erst als ein individuelles aus dem individuellen Stoffe erhält, hiebei besonders in nicht classischen Formen, mannigfaltige Freiheiten und Abwechselungen erlaubt sind. So kann man die Assonanz durch kürzere Gedichte durchgehend fassen, so im Klarkos Seite 31, wo folgende durchgehende Assonanzen sich hinter einander finden, E U O A, bis es in Reime auf Au und Ei übergeht. Durch dieses treffliche Arrangement ist der ganze Monolog ein furchtbares und schreckliches Concert geworden, dessen grausende Töne, durch die Trimeter, und die männliche Endung derselben, die durch Ausschluß gleitender Wörter immer erreicht ist, noch vermehrt wird. Es gehört hier nicht her, und daher wollen wir es nur flüchtig andeuten, daß selbst die Folge dieser Assonanzen bedeutend sei, und eine durch die andere bedingt, und gehoben werde. Es macht ferner in kurzen Gedichten eine treffliche Würkung, eine doppelte Assonanz zu brauchen, und zwar kann dies auf zweifache Art geschehen. Einmahl, daß mit jeder Strophe eine andere eintritt. Zum Beispiel:

Wie säuseln ach so linde!
Wir in den Blüthen,
Und lindern heiße Liebe
In kühlen Düften
Wenn Blumen süß erröthen
Beschämt sich neigen
Berührten wir die schönen
In leichter Eile:

oder die untergeordnete kann verschwinden, und nur die eine bleiben, oder beide durch das ganze Gedicht gehen. Es versteht sich, daß dieses sich immer aus dem Tone des Gedichts, und aus dem Stoffe desselben muß rechtfertigen lassen.

Endlich ist es für die classische Assonanz ein Hauptgesetz, welches nicht zu verletzen ist, daß sie in den Strophen auf diejenigen Verse komme, welche von der gleichen Zahl sind, also zwei, vier, sechs, acht und so weiter. Der philosophische Grund davon ist folgender: Da die Strophe in welcher die Assonanz gebraucht wird, aus Versreihen besteht, die eine gleiche Zahl ausmachen: so erhält eine jede Strophe an ihrem Schlusse, wie auch das ganze Gedicht an demselben die Assonanz, und wird dadurch für das Ohr geschlossen. Treten daher untergeordnete Assonanzen ein, so werden diese auf diejenigen Verse gelegt, welche in der Strophe die ungleiche Zahl haben.

Diejenige Form, für welche die Assonanz wesentlich ist, und wo sie auch am strengsten beobachtet wird, ist die Romanze. Die Romanze auf deren poetische Bedeutsamkeit es hier nicht ankommt, ist der Form nach ein erzählendes Gedicht in strophischen Versen, deren jede

Strophe vier hat. Jeder derselben besteht aus vier Trochäen deren Abtheilungen und Cäsuren oben erläutert sind.

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Alle Winde gehn hernieder,
Alle Ströme gehn bergunter,
Jeder Stein heraufgeschleudert,
Muß zur Erd' herab zur Stunde.

Es erhellt durch eine leichte Betrachtung, wie äußerst zweckmäßig diese Strophe, sowohl als der Gebrauch der Assonanz in derselben für die Erzählung ist. Eine jede Erzählung ist ein fortschreitendes Ganze, welches am Ende in einen einzigen Haupteffekt zusammenläuft. Dieser, auf welchen ein jeder einzelne Theil der Erzählung hindeutet, ist es vorzüglich, welchen die Assonanz ausdrückt, und in dessen Rücksicht sie gewählt werden muß. So ist der vorstehende Vers aus einer Romanze gewählt, welche das tiefste Grausen erregt, und daher ist die Assonanz in U für die Darstellung, der darin enthaltenen Erzählung sehr mahlend. Einen schönen Contrast macht gegen die Assonanz der momentane Eintritt einer untergeordneten, aber verwandten, gleichsam das Ausbeugen in einen halben Ton.

Und es öffnet sich die Thüre
Und sie treten in die Stube
Und der Alte fällt zurücke
Sich entsetzend aus dem Stuhle.

Für die Assonanz in der Romanze, wird auch oft der Reim gebraucht, an den assonirenden Stellen, allein dann nur strophisch nicht durch das Ganze gehend.

Auch ist es oft von großer Würkung, wenn die Assonanz plötzlich in den Reim übergeht, wobei dann aber die Assonanz schwerlich verletzt sein darf. So ist die Romanze: Fortunat in einer Assonanz aus A geschrieben, und die Reden, welche in derselben angeführt werden, sind bis auf wenige gereimt, doch so, daß die Assonanz beibehalten worden.

Als mich hier so kühl zu betten
Wie du siehst, daß ich gethan
Ach ich hofft in Liebesketten
Dich noch einmahl hier zu fahn.

In Versen desselben Maaßes behandeln auch die Spanier im Drama, die daselbst vorkommenden Erzählungen, und wir werden unten darauf aufmerksam machen, wie schön und zweckmäßig sich diese Gattung der Verse an die dialogisch dramatische anschließt.

Wir kommen jetzt zu der Synthesis der Alliteration und der Assonanz, dem Reime, welcher durch die Vereinigung des Wesens beider musikalischen Figuren, die größte poetische Kraft, aber auch eine gewisse Einschränkung bei sich führt, welche wir hier näher erläutern müssen. Zuerst hat er von der Assonanz die strophische Kraft und das Ruhen auf der accentuirten Sylbe. Schließt sich der Reim mit derselben, und ist also als Reim einsylbig, so heißt er männlich, folgt eine zweite Sylbe nach weiblich, und gleitend, wenn er aus drei oder gar vier Sylben besteht. So ist es ein männlicher Reim: Glitt, Schritt, ein weiblicher: Gleiten. Schreiten, ein gleitender: Gleitende, Schreitende. Was aber bei der Assonanz

erlaubt war, in den accentlosen Sylben, von der Genauigkeit der Vocale abzuweichen, ist hier durchaus unerlaubt, der Reim als assonirend muß sehr streng und genau gehalten werden. Von der Assonanz kommt es auch her, daß der Reim in der Regel an das Ende der Verse tritt, und wenn die Kettenverse deren Betrachtung für die Reimstellung gehört, davon eine Ausnahme machen: so ist diese nur scheinbar. Uebrigens merken wir im Vorbeigehen an, was eigentlich keiner Anmerkung bedürfte, daß das Ohr der Richter des Reimes ist, nicht das Auge, und daß also die Aussprache der Vocale über den Reim entscheidet, nicht etwa ihr orthographisches Uebereinkommen. So fern der Reim Assonanz ist, sollte er nun allerdings das ganze Gedicht durchdringen, und ein jeder Vers gleich gereimt sein, allein daran verhindert die Kraft der Alliteration, welche die Unmöglichkeit hervorbringt, ein ganzes Gedicht aus lauter den Consonanten und Vocalen nach gleichlautenden Endwörtern zusammenzusetzen. Auch würde hiedurch eine ermüdende Gleichförmigkeit entstehen, die man schon empfindet, wenn nur drei oder vier gleiche Reime unmittelbar hinter einander folgen. Der Reim ist also das eigentlich strophische Princip, wie die Assonanz das für ganze Gedichte, und die Alliteration für einzelne Verse.

Um nichts zu übergehen, was über diese verwickelte Materie Licht verbreiten kann, wollen wir den Faden der folgenden Untersuchung vorläufig darlegen. Da der Reim am Ende der Verse steht: so wollen wir seine Kraft daselbst kennen lernen, und ihn so als Princip eines einzelnen Verses charakterisiren, sodann wird er

als strophisches Princip in Betrachtung kommen, wobei wir besonders auf die Reimstellung zu sehen haben, dann wollen wir von seiner Verknüpfung oder Trennung mit dem Sinn, und seiner poetischen Bedeutsamkeit sprechen, und endlich wollen wir mit dem Anführen der bekanntesten italiänischen und spanischen Strophen schließen.

Der Reim als Princip einzelner Verse, ist oben hinlänglich erläutert, als solcher drückt er nehmlich das Ende eines einzelnen Verses aus, und wird so das Doppelte der Cäsur, in ihm liegt auch das bewegende Princip des ganzen Verses, und er wird angesehen, als der Grund des ganzen vorhergehenden Rhythmus, wie dieser von ihm abhängig, und als Würkung gedacht wird. Die verschiedenen Arten der Reime, geben durch sich schon einen verschiedenen Charakter, schließt der Vers auf einen männlichen: so wird der Charakter scharf und hart, der weibliche dagegen, indem er den Umfang des Verses vergrößert, und die Härte der accentuirten Sylbe mildert, giebt einen sanftern und mildern Ton, ohne der Würde der Darstellung zu schaden. Da der Hauptnachdruck des accentuirten Verses, auf der accentuirten Reimsylbe liegt: so wird die weibliche accentlose verdunkelt, und das schevatische, welches den Deutschen durch die Natur ihrer Sprache, bei den weiblichen Versen so eigen und hinderlich ist, wird dadurch weniger auffallend. Was eben jetzt von den weiblichen Reimen behauptet worden, gilt in noch höhern Grade von den gleitenden.

Wichtiger ist der Reim, als strophisches Princip, als ein solches knüpft er nehmlich mehrere Verse zu

einem Ganzen, welche dies sind, und wie viele, wird durch die Gleichheit des Reimes angedeutet. Alle diejenigen Verse, welche einen gleichen Reim haben, gehören mit denen, welche sie einschließen zu einer Strophe, obgleich umgekehrt keinesweges folgt, daß die Strophe mit dem Eintreten eines neuen Reimes unbedingt anfange, welches sich schon an der Stanze erkennen läßt. Man sieht aber aus diesem allen, daß die Reimstellung und deren mannigfache Verschlingungen sehr wichtig sind, und sehr charakterisirend sein können. Wenn wir daher den Unterschied der modernen Strophe von der alten deutlich entwickeln wollen: so müssen wir auf die Stellungen der Reime ganz besondere Rücksicht nehmen. Wir können im Allgemeinen das Gesetz aufstellen, daß je entfernter Reime von einander gestellt sind, je größer also die Zahl der Verse ist, welche sie einschließen, je schwerer sind sie zu vernehmen, und je größer muß die Bildung des Ohres sein, welches die Regel in denselben empfinden will. Allein es giebt in der Strophe ein Mittel diese Entfernung wiederum aufzuheben, indem man nehmlich, auf dasselbe Wort häufig reimt, wodurch derselbe Klang dem Ohre eingeprägt wird, und die Regel der Verschlingung dadurch erkennbarer. So ist eine Strophe, in welcher derselbe Reim viermahl vorkommt, übersehbarer, als eine von gleichem Umfang, in welcher er in derselben Entfernung zweimahl vorkommt. Soll diese letztere der ersten an der Leichtigkeit der Uebersicht gleich kommen, so müssen die Reime näher zusammengerückt, und dadurch der Umfang der Strophe, als solcher verkürzt werden. Ein bestimmtes Maaß für

die Strophe läßt sich eben so wenig geben, als für den einzelnen Vers, oder Satz, die musikalische Anlage der Nation und die Ausbildung ihres Ohres sind allein entscheidend. So haben Spanier und Italiäner ihre Strophen bis zu einer beträchtlichen Länge erweitert, besonders sind die Canzonen-Strophen der letzten außerordentlich künstlich, und die Deutschen rühmlichst bemüht ihnen nach zu eifern. Indessen lassen sich die möglichen Reimstellungen, eben so wie die metrischen Füße berechnen, allein diese Bemühung ist völlig unnütz, und daher mag das folgende über diese Materie hinreichend sein. Die einfachste Art die Reime zu stellen, ist sie unmittelbar auf einander folgen zu lassen, und nur einmahl auf ein jedes Wort zu reimen. Dies ist das Gesetz der Reimstellung bei den Alexandrinern, und bei noch einigen unten anzuführenden Strophen. Bei einer Strophe von drei Versen, kann noch kein anderes Gesetz eintreten, indem der Vers entweder nicht gereimt ist, oder den dritten Reim ausmacht, welches noch einförmiger wäre. Doch kann dieser dritte Vers, obgleich nicht gereimt, dazu dienen, daß die beiden Reime nicht mehr unmittelbar folgen, sondern durch ihn gesondert werden a b a. Dies ist zum Beispiel das Gesetz der Reimstellung in der Terzine, so fern sie an sich, mit den übrigen Strophen nicht zusammenhängend angesehen wird. Kommt ein vierter Vers dazu, so entsteht eine Möglichkeit die Strophe doppelt in Hinsicht der Reime zu stellen. Einmahl a b a b, oder a b b a. Eine solche Strophe nennt man von der Zahl ihrer Verse ein Quartett. Man sieht leicht, wie eine solche Strophe durch hinzugesetzte Verse sich immer weiter ausdehnen, und

mannigfaltiger verschlingen kann, aber auch wie unnütz es ist, nach dem oben aufgestellten Gesetz dieses weiter zu verfolgen, und wir wenden uns daher ohne weiteres zu Betrachtungen über die moderne Strophe. Was den Alten der einzelne Vers war, ist den Neuern die Strophe, durch den Reim haben sie ein Mittel gefunden ganze Massen von Versen zusammen zu halten, und so ersetzten sie, was ihnen an Genauigkeit der Verse abgieng, durch ein anders, verknüpfendes und bindendes Princip. Allein sieht man auf den Bau der modernen Stanze gegen die antique Strophe, so fällt ein anderer wesentlicher Unterschied in die Augen. Bei dieser geschah die Andeutung des Schlusses gemeiniglich durch fallende Rhythmen und durch Abnahme der Sylbenzahl in den schließenden Versen, dieses sind Hülfsmittel, welche die moderne Strophe entbehren kann, oder die sie vielmehr durch den Reim ersetzt. Eine moderne Stanze besteht gemeiniglich aus denselben Rhythmen, und denselben Versen und der Schluß einer Strophe, wird durch ein Verkleinern, oder unmittelbares Zusammenrücken der Reime angedeutet. Man sieht sehr leicht, daß dieses musikalische Hülfsmittel nur in längern Strophen nöthig sein kann, und in solchen, in denen dem Schlusse, getrennte und weit gesonderte Reime vorangegangen sind. So geschieht die Andeutung des Schlusses auf die erwähnte Art allemahl in der achtzeiligen Stanze, und sehr häufig in der Canzone, obgleich, da in diesen lyrischen Sylbenmaaße die Reimstellung so verschlungen ist, es oft schon hinreicht, die Reime überhaupt nur näher an einander zu rücken, und sogar die Form eines Quartettes schon hier den

Schluß andeuten könnte. Dies führt uns auf allgemeine Gesetze von der Reimverschlingung, so fern diese von dem Inhalte abhängig ist, und da fällt es denn in die Augen, daß die epischen Strophen die regelmäßigsten sein müssen, und die lyrischen, die künstlichsten und verwickelsten, zwischen beiden werden die dramatischen stehen. Da nun aber das Wesen der modernen Poesie in einer Mischung der Formen besteht, und einer Organisation aus derselben: so sieht man leicht, daß hier die Unterschiede nicht so scharf genommen werden können als bei den Alten, und so können alle lyrische Strophen integrirende Theile eines Drama werden, und die epischen Formen nicht minder. Nur unbedingt lyrische Strophen können, weil ihr Umfang zu klein, ihr Bau zu künstlich, und manche derselben, besonders die zierlichen, auf süßen Versspielen beruhen, nicht episch werden, wobei wir bemerken, daß es nicht ohne Bedeutung ist, daß die moderne Poesie einen so entschiedenen Hang zur musikalischen Poesie hat, wie die antique ihn zum Epos zeigt.

Bemerkenswerth ist hiebei, daß, so wie die antique Poesie mit der Strophe, als der höchsten Ausdehnung ihres Rhythmus schließt, die moderne, welche von der Strophe beginnt, durch den Reim noch einen Schritt weiter geht, und Strophe mit Strophe verknüpft. Dies geschieht, indem ein und derselbe Reim, in der einen, wie in der andern vorkommt. Wir wollen hier nicht jene künstliche Art der achtzeiligen Stanze erwähnen, von welchen W. Schlegel in seinen Gedichten, Seite 113 ein so glänzendes Beispiel gegeben hat, und wo der zweite Schlußvers der Stanze, der erste und das Thema

der folgenden wird, sondern nur das Sonett anführen, welches aus zwei durch Reime in einander verschlungenen Strophen besteht. Die Ideen, welche diesem Verketten der Strophen zum Grunde liegen, sind folgende: Es ist natürlich, und daher auch, bis auf einige, wenige Fälle gewöhnlich, daß mit dem Verse ein Abschnitt im Sinne, und mit der Strophe ein Ruhepunkt und Schluß des Sinnes eintrete. Zwar ein Enjambement bei dem Schlusse eines Verses, fällt weit weniger auf, indem hier der Ruhepunkt im Sinne kleiner ist, und ein enjambirter Vers ungefähr nur in dem Grade abweicht, wie ein antiquer Vers ohne Cäsur, welches von großer Würkung sein kann. Auch ist es ja bekannt genug, daß in strophischen Versen die Alten sogar die Wörter gebrochen haben, weil sie mit großem Rechte die ganze Strophe für einen einzigen Vers ansahen, dennoch ist ein solches Enjambement immer als eine metrische Licenz anzusehen, welche vorzüglich in lyrischen Strophen statt findet, und in den dramatischen seltner, am seltensten aber im epischen Metrum, und die daher aus dem einzelnen Falle muß gerechtfertigt werden können. Noch weit auffallender aber ist ein Enjambement einer Strophe in der andern, mit gänzlicher Aufhebung alles Ruhepunktes im Sinn. Dennoch giebt es Fälle, wo auch dieses nicht nur erlaubt, sondern so gar eine Schönheit ist, welche aber meistens auch nur bei lyrischen Strophen statt finden kann. Diese Absonderung der Strophen aber durch Abschnitte in dem Sinne, hebt der Reim in der That mit großer Leichtigkeit und Würkung auf. So besteht das Sonett eigentlich den Reimabschnitten nach, aus zwei Strophen, von denen die erste aus zwei Quar-

tetten,

tetten, die zweite aus zwei Terzetten zusammengesetzt ist. So wohl die erste als die zweite Strophe aber, sind untereinander durch Reime zu Einer verbunden. Noch weit mehr ist dies der Fall, mit dem Terzett der Terzine, wo diese ununterbrochene Verknüpfung der Strophen durch den Reim, obgleich der Sinn am Ende einer jeden Terzine schließen muß, der Versgattung wesentlich ist. Ueberhaupt aber macht es eine sehr schöne Würkung, wenn der Reim über den Schluß des Sinnes hinausgeht. So zerfällt in der gebildetsten Art der Decime die Strophe in zwei ungleiche Theile dem Sinne nach, in einen von vier, und einen andern von sechs Versen, die aber zu einer Strophe dadurch verknüpft werden, daß der zweite Theil, in dem sein erster Vers sich auf den vierten des ersten unmittelbar reimt, sich musikalisch an denselben anschließt, nach folgendem Schema, wo wir durch die gleichen Buchstaben die gleichen Reime andeuten a b b a a c c d d c; die auffallendste Erscheinung in dieser Art aber sind die Kettenreime. Wir haben nehmlich oben behauptet, daß der Reim wesentlich an das Ende der Verse rücken müsse, und gänzlich kann er sich auch nicht davon trennen, allein in einem Falle ist dies Einmahl möglich. Wie dort der Sinn die Verse enjambirte und der Reim sie auseinander hielt, und als einzelne charakterisirte, so kann sich gleichsam der Reim enjambiren und in die Mitte der Verse rücken, so daß der Reim dem Sinne widerspricht, zugleich aber auch dem Rhythmus des Verses, so daß zwischen den letztern und dem ersten ein immerwährender Gegensatz statt findet. Folgende Bedingungen scheinen als aus der Natur der Sache fließend

wesentlich zu sein. Das Metrum, in welchem ein solches kunstreiches Spiel vorgenommen werden soll, muß einen bekannten Rhythmus haben, an welchen das Ohr schon gewöhnt ist, und welcher auch an sich keine große Künstlichkeit hat. Die Reimstellung muß die einfachste sein, welche möglich ist, folglich in zwei unmittelbar folgenden Versen mit einem einfachen Reim befindlich sein. Der Reim, welcher in die Mitte des Verses tritt, liegt am zweckmäßigsten auf einem abhängigen mit dem folgenden genau verbundenen Wort, damit man unmittelbar durch den Sinn fortgerissen wird, und das Wort als Reim so wenig als möglich heraustritt. Eben daher ist es am besten den Reim, nicht am Ende einer Reihe, und also nicht in die Cäsur zu legen. Denn da in der Cäsur eine Pause nothwendig ist: so tritt das Wort da weit deutlicher als Reim heraus, und man läuft Gefahr, zwei Verse daraus zu machen. Fr. Schlegel hat diese Gattung der Reime mit großem Glücke in dem Musemalmanache von Tieck, Seite 152 gebraucht, wo wir zur Erläuterung folgende Verse nach ihrer metrischen Abtheilung ausheben.

Wenn langsam Welle | sich an Welle | schließet
Im breiten Bette | fließet still das | Leben,
Wird jeder Wunsch | verschweben | in den einen
Nichts soll des Daseins | reinen Fluß dir | stören.

Der poetische Gebrauch dieser Verse leuchtet ein, sie dienen dazu eine ganze Masse von Versen zu einer Periode zu verknüpfen. Da nach einem jeden Reime eine Cäsur fallen sollte, so macht es einen seltsamen Widerspruch, daß hier der Reim unmittelbar nach der-

selben erst eintritt, und von der Reihe abhängiger erscheint, der sonst Abhängigkeit hervorbringt. Es entsteht auf diese Art eine Subsumtion der Reime. Weniger Würkung machen Verse, welche gegen die obigen Vorschriften anstoßen.

Es ist nach allem diesen nur noch ein einziger Punkt zu erläutern übrig, nehmlich die poetische Bedeutsamkeit des Reimes. Hier aber müssen wir, um in diese Materie keine Verwirrung zu bringen, nicht von dem Reime, wie er in Versen vorkommt, ausgehen, sondern wie er sich in einzelnen Worten darstellt. Da die Sprachen sich imaginativ gebildet haben, da die einzelnen Wörter die Bilder einzelner Substanzen und Gefühle sind: so darf es uns nicht wundern, wenn gefühlte Identität in den Substanzen, oder in den Empfindungen, Identität in den Bildern derselben, in den tönenden Sphären hervorgebracht hat. Daher kann man in der Regel annehmen, daß Reime, besonders wenn die Wörter welche sie bilden, zu Einer Art der Redetheile gehören, auch in der Bedeutung zusammenhängen. Es kann nicht schwer fallen, gegen diesen Satz Beispiele in Menge aufzustellen, besonders wenn man aus der sinnlichen Sphäre herausgeht, und Wörter spätern Ursprungs, mit denen frühern Entstehens zusammenstellt: auch beruht manches würklich auf dem Zufall, welcher oft sehr artig gespielt hat. So ist es nur ein artiger Zufall, daß Perücke und Krücke reimen, allein wer fühlt nicht in der Anschauung die Aehnlichkeit, welche zwischen: Luft und Duft, Muth und Blut, Jugend und Tugend, alt und kalt, Eis, Greis und weiß, (freilich auch heiß) obwaltet?

Wer will es für Zufall halten, daß: Glück und Geschick, (Geschicklichkeit), Liebe und Triebe, Sonne und Wonne reimen? Auf ähnliche Art haben die Reime in den Sprüchwörtern ihren Ursprung genommen: Handel und Wandel, heute roth, morgen todt u. s. w.

Man sieht, daß eine Reihe von Spielen, welche man gewiß auf sehr sinnreiche Arten ausbilden kann, gar nicht möglich wären, ohne die Voraussetzung eines gewissen Zusammenhanges, zwischen den gleichtönenden Wörtern, und der Sache, welche sie bezeichnen, und so beruhte auch hier das Vergnügen an diesen Spielen auf der Anschauung jener absoluten Identität, welche wir als Princip dieser ganzen Gattung von Figuren festgesetzt haben. Diese Gattung der Reime wollen wir Gedankenreime nennen, und über sie und einige verwandte Materien, wenige Bemerkungen hinzufügen. Es ist bei dem ersten Blicke klar, daß diese Reime eine Reflexion auf ihre Bedeutung nothwendig verlangen, und also statt unmittelbar die Einbildungskraft zu beschäftigen, den Verstand zur Thätigkeit auffordern. Dies giebt ihnen eine große Verwandschaft mit dem Wortspiele, von dem sie eine Gattung sind, sie sind Reimspiele, und man kann wohl sagen die prosaische, verständige Art zu reimen, welches sich auch schon dadurch zeigt, daß man ihre Kraft und Bedeutung in und durch Prosa klar machen kann, da die ächte Poesie, als unter den individuellsten Bedingungen stehend, nur an dem Orte, an welchen sie das Genie gesetzt, erklärt werden kann. Damit aber soll nicht behauptet werden, daß diese Reime von keinem Gebrauche in der Poesie

wären, eben so wenig, als daß die Beziehung, welche durch die Gleichheit ihres Tons und ihres Begriffes ausgedrückt wird, dem poetischen Reime einen Zusatz des Vergnügens giebt. Nur dagegen wollen wir uns verwahren, daß man nicht den poetischen Reim etwa aus diesem erkläre, der gegen jenen gerechnet ein geringeres, einseitiges und untergeordnetes Streben hat. Man sieht aber aus dem vorigen, daß der Vorwurf, daß ein Gedicht gewöhnliche Reime habe, an sich ein sehr ungegründeter sei. Es muß nehmlich in einer jeden Sprache, in der einen freilich mehr, wie in der andern, einige Wörter geben, welchem von poetischem Gebrauch sind, auf welche sich aber nur eine kleine Anzahl von andern Wörtern reimen, welche daher, so fern eines derselben in gereimten Versen gebraucht wird, immerfort vorkommen. Es wäre sehr pedantisch diese Wörter, weil sie häufig gebraucht werden müssen, in Versen zu vermeiden, besonders da mehrere derselben, wie zum Beispiel: Sonne, Wonne, Liebe, Triebe u. s. w. Gedankenreime sind. Einen eigenen Genuß gewähren die seltnen Reime, das ist die Verknüpfung zweier durch ihre Bedeutung weit getrennter Wörter, deren Zusammenhang sehr selten darzustellen ist. Man sieht leicht, daß diese Art der Reime, so wie sie von ernstem und sehr überraschendem Gebrauch sein können, auch die comische Anwendung zulassen; indem sie sich aber dennoch mehr als andere auf die Bedeutung der reimenden Sphären stützen, so gehören sie an diejenige Stelle, wo von dem Gedankenreime die Rede ist. Wenn man die gewöhnlichen Reime, sowohl als die seltenen tadelt: so läuft dieser Tadel eigentlich darauf hinaus,

daß der Zusammenhang und die Identität der beiden Sphären, in jenem Falle zu leicht aufgefunden ist, statt daß bei den letztern, sich derselbe schwerer darbietet, und da er doch in einem Verse einen Sinn bilden muß, der Reim diesen sich unterordnet, und eine schwerfällige Sprachdarstellung, wie dort eine wenig überraschende, weit vorausgesehene bildet. Hier sieht man, was bei dem Gebrauche seltener und gewöhnlicher Reime zu beobachten ist, und daß man ihnen weder ein unbedingtes Lob noch Tadel beilegen kann. Es lassen sich aber auch nach diesen Grundsätzen die reichen Reime beurtheilen, so nennt man es, wenn dasselbe Wort auf sich selbst gereimt ist. Da der Reim die Identität darstellen soll, diese aber nicht anders existiren kann, als unter der Bedingung des Heterogenen und Entgegengesetzten: so sieht man wohl ein, daß der Reim auf dasselbe Wort, eigentlich gar keiner ist, und die Bedingungen, unter welchen hier Milderungen eintreten, sind ihren Stuffen nach folgende. Zuerst, wenn das Wort, auf welches gereimt wird, mit dem reimenden zwar gleich tönet, aber dennoch eine verschiedene Bedeutung hat. So zum Beispiel gewogen, wenn es einmahl günstig und ein zweites mahl von wiegen abgeleitet, das Gewicht bedeutet. Zweitens, wenn zwar in einer Strophe dasselbe Reimwort zweimahl vorkommt, aber nicht unmittelbar auf einander, sondern mit einem dazwischen gesetzten Reim, also: Gott. Spott. Gott. Die Gründe, warum dieser Gebrauch desselben Reimwortes mildert, sind zu sehr in die Augen springend, als daß wir uns die Anführung derselben erlauben sollten. Allein der Reim auf dasselbe Wort kann sogar unter gewissen Bedingun-

gen zu einer Schönheit werden. Dies ist der Fall, wenn in der Wiederhohlung desselben Wortes ein besonderer Nachdruck, eine Sorgsamkeit den einzelnen Begriff einzuprägen sichtbar ist. So in folgender Strophe von W. Schlegel.

Die Feinde fördern selbst, was Gott beschlossen,
Erlittnes Kreuz, erhöhte nur das Kreuz,
Das Blut der Märtyrer hat es begossen,
Und wie ein Baum erwuchs das dürre Kreuz.
Roms Adler kam raubgierig angeschossen;
Sein blutger Schnabel küßt nunmehr das Kreuz,
In dessen Schatten fromme Millionen
Vom Aufgang bis zum Niedergange wohnen.

Und dies bahnt uns den Weg zur höchsten und poetischen Ansicht des Reims, in welcher er nehmlich nicht mehr auf das einzelne Reimwort, und dessen einzelne Bedeutung bezogen wird, sondern als Musik auf das einzelne Gedicht überhaupt und als musikalische Mahlerei des Inhalts. Es sind in dieser Ansicht ganze Verse welche sich reimen, nicht einzelne Wörter: Sätze und Reihen von Begriffen werden durch diese leise begleitende Musik lyrisch verknüpft, und geben ein leises und süßes Bild, von jenem allgemeinen Zusammenhang, welcher durch die einzelnen Theile des großen Ganzen, wie durch die eines kleinern herrschet. Der Reim ist Versspiel, nicht wie in der obigen Ansicht Wortspiel, und darum fällt hier seine Bedeutung, als einzeln weg, und erhält eine ganz allgemeine, rein musikalische, in welcher jene zwar eine Stelle, aber eine untergeordnete einnimmt. Da der Reim indessen Angel und Mittel-

punkt des ganzen Verses ist: so wird billig erfordert, daß er ebenfalls auf ein Wort falle, welches in der reimenden Begriffsreihe nicht untergeordnet ist, also auf ein Verbum, Substantiv oder Adjectiv, nur comische Darstellungen erlauben, fortwährend den Reim auf untergeordnete, und in der Reimreihe unbedeutende Worte zu legen, und wie die comische Darstellung dadurch diesen Charakter erhält, daß in ihr die Harmonie und Verhältnisse zum Theil aufgehoben werden: so geschieht dies im comisch-darstellenden Reime, durch das angezeigte Mittel, so daß sogar in diesem die scheinbare Schwerfälligkeit, von großer Würkung sein kann.

Dies ist es, was im allgemeinen und gedrängter Kürze über den Reim, diesen modernen rhythmischen Princip gesagt werden kann. Wir haben keinen der Hauptpunkte bei unserer Darstellung ausgelassen, ob wir gleich eine Reihe von Folgerungen, und die Anwendung auf die einzelnen Sprachen unterlassen haben, welche billig, da sie aus der Rhythmik und der Organisation der individuellen Sprache entspringen, den Grammatiken oder Poetiken dieser einzelnen Sprachen überlassen bleiben. Es ist jetzt die Anführung und die Darstellung des Wesens einzelner Strophen noch übrig, wobei wir aber bemerken, daß wir uns weder zur Anführung aller, noch auch nur der meisten, oder auch nur der untergeordneten Arten der einzelnen Gattungen anheischig machen, sondern vielmehr nur das allgemeinste anführen, die aufgestellten Grundsätze darauf anwenden, und ihre Uebereinkunft mit denselben zeigen wollen. Kürze muß, da dies Werk schon eine so große Ausdehnung erhalten, auch hier unser Gesetz sein. Wir machen mit den

italiänischen Strophen und den epischen Gattungen, billig den Umfang.

Unter diesen zeichnet sich zuerst die italiänische Stanze aus, welche, ob sie gleich auch lyrisch gebraucht wird, dennoch das Hauptsylbenmaaß für das romantische Epos ist. Es besteht aber diese Stanze aus acht zehn = gemeiniglich aber eilfsylbigen jambischen Versen, in zwei Reimabtheilungen. Die erste enthält sechs Verse, und in diesen zwei, dreimahl abwechselnd wiederkehrende Reime, und die zweite zwei Verse in diesen einen unmittelbar auf einander folgenden Reim, so daß ihr Schema folgendes ist a b a b a b c c. Da diese Stanze der romantische Hexameter ist, so gilt von ihrer Construktion dasjenige, was wir oben von der des Hexameters behauptet haben, nur daß sie noch neben dem Ebenmaaß und dem gleichen Schritte, welcher den Hexameter für die epische Dichtungsart so zweckmäßig macht, eine große Grazie und ein herrliches Ebenmaaß in den Gegensätzen der Reime einschließt, und dadurch auf die bunte Harmonie, und den musikalischen Zauber des romantischen Epos führt. Man muß übrigens die oben gemachte Erinnerung nicht vergessen, daß den antiquen Versen nicht einzelne Verse, sondern ganze Strophen entgegen zu setzen sind. So wie aber der alte Hexameter von sehr mannigfaltigem und weitläuftigem Gebrauch war: so auch die Stanze, denn sie findet auch in lyrischen Gedichten, wie in dem Drama statt, obgleich sich die dramatischen Stanzen von den lyrischen und beide Gattungen von der epischen, wenn schon nicht der äußern Form, doch dem innern Schwunge nach auffallend unterscheiden. Doch diese feinern, dem

geübten Ohre und dem regern Sinne nur fühlbare Unterschiede, dürften sich vielleicht kaum in Worten darstellen lassen, wenigstens würden sie für die Kürze, der wir uns hier befleißigen müssen, zu sehr in einzelne Untersuchungen hineinführen. Ueber die Zweckmäßigkeit des Couplets, welches den Schluß der Stanze andeutet, ist oben gesprochen.

Mit der Stanze ist die Terzine sehr genau verwandt, ob sie gleich in ihrem Charakter durch ihre Reimstellung sehr abweicht. Die Terzine ist eine Strophe, welche aus drei, zehn- und eilfsylbigen jambischen Versen besteht, in welchen aber nur ein einziger Reim vorkommt, der durch einen in der Mitte der gereimten Verse stehenden gesondert ist. Das Schema der Reimstellung ist also folgendes: a b a. Die Terzine kommt aber nie als einzelne, sondern stets als verkettete Strophe, und zwar nach folgendem Gesetze vor: daß der eingeschlossene Reim, im Schema b, der erste und dritte Reim der folgenden Strophe werde, in welcher sich in der Mitte ein neuer reimloser Vers c einschleicht, also schematisch a b a. b c b. c d c. und so weiter. Auf diese Art wird auf einen jeden einzelnen Vers dreimahl gereimt, und das Gedicht allen Strophen nach in sich verkettet, so daß es gleichsam einen ununterbrochenen Fluß bildet. Mit einer jeden Terzine muß sich ein Abschnitt im Sinne vorfinden, eine Regel, welche zwar, aber nur selten verletzt wird. Der ganze Schluß des Gedichtes geschieht mit einer vierzeiligen Strophe auf folgende Art schematisch d e d e und dadurch fallen auf den ersten anfangenden Reim des Gedichts, und auf den letzten desselben, nur zwei Reime. Im antiquen Syl-

benmaaße würde diese Strophe etwa durch den didaktischen Hexameter, und durch das didaktische Distichon repräsentirt werden. Der Charakter dieser Strophe ist nehmlich die ununterbrochene Folge von Reimverkettung, daher es sich zur didaktischen Darstellung, deren Wesen eine durchgängige Verkettung und Verknüpfung von Ideen ist, am besten paßt, daher auch Dante seine göttliche Comödie in diesem Sylbenmaaße dargestellt hat. Auch in kleinern, ermahnenden und belehrenden lyrischen Stücken, wird diese Strophe mit großer Würkung gebraucht, und sie führt, wegen ihrer strengen und doch versteckten Regel in der Reimstellung, auf eine Zweckmäßigkeit für Gegenstände mysteriösen Inhalts.

Für das Drama haben die Italiäner zwar keine ganz bestimmten und festgesetzten Sylbenmaaße, doch kommt in der Recitation der sieben- und eilfsylbige weibliche Jambe vor, welches Sylbenmaaß oben erläutert worden, und in den Arien in der Regel der achtsylbige weibliche und siebensylbige männliche Vers.

Desto reicher sind sie an lyrischen Formen, von denen wir aber nur das Sonett, die Canzone und Sestine anführen wollen. Von dem Sonett, welches eine Menge von Formen zuläßt, über welche die Anleitungen zur italiänischen Poesie nachzusehen sind, wollen wir nur die einfache, classische und zierlichste Art anführen. Diese besteht aus vierzehn, zehn- oder eilfsylbig jambisch Versen, welche in vier, je zwei und zwei verschlungenen Strophen verbunden sind. Die ersten beiden Strophen, sind zwei durch zwei Reime verschlungene Quartette, deren zierlichste Verkettung folgende ist a b b a, a b b a. So kommt der Reim des ersten Verses in

den vierten fünften und achten, der des zweiten, in den dritten sechsten und siebenten wieder. Dann folgen zwei durch den Reim verschlungene Terzette. Gemeiniglich ist die Stellung des Reimes folgende cde cde. Noch würksamer aber wegen der größern Trennung der Reime ist folgende cde edc. Gemeiniglich ist nach jedem Quartett und Terzett ein Schluß oder merklicher Abschnitt in dem Sinne, doch werden diese Abschnitte, besonders in den gleichnamigen Strophen bisweilen, und oft mit großer Würkung vernachläßigt. So klein der Umfang dieser lyrischen Form ist, so ist sie doch von dem schönsten Ebenmaaß, und der vortrefflichsten Gegenüberstellung. Um von der Verszahl anzufangen, so steht den Quartetten, sehr schön das Terzett entgegen, und daß dieser Gegensatz nicht scheinbar, sondern würklich sein solle, zeigt: daß mit dem Eintreten der Terzette, die Reime aus den Quartetten nicht übergehen dürfen. Sieht man auf ein jedes Quartett einzeln: so findet auch hier die schönste Harmonie statt. Denn in der Reimstellung herrscht die in vier Versen nur mögliche Gegenüberstellung. Folgende nehmlich sind nur denkbar. Einmahl der Reim folgt unmittelbar, dies geschieht in beiden Quartetten, in den eingeschlossenen Versen, oder der Reim ist durch zwei Verse geschieden, dies geschieht durch die einschließenden Reime. Indem nun aber die beiden Strophen verkettet sind, werden die einschließenden Reime eingeschlossen, und die eingeschlossenen einschließende, und so reimen beide Arten sowohl unmittelbar, als auch durch zwei Verse gesondert. Vielleicht wird schematisch die Sache deutlicher. Abba | abba ist die Abtheilung, nach welcher b sich

unmittelbar reimt, und a einschließende Verse sind, wenn ich aber, wie ich dies denn durch völlige Schlüsse in dem Sinne kann, folgender maaßen theile a b|b a a b|b a, so reimt sich a unmittelbar und b schließt ein. Es ist aber nicht nöthig, daß der Sinn den Schluß an den angezeigten Stellen habe, denn durch die Reimstellung und Reimfolge vernimmt das Ohr hinlänglich die Abtheilung. Da in den Terzetten die Reimstellung freier ist, so können mehrere Verhältnisse des Reims von der unmittelbaren Berührung an, bis zu eins und sechs c d e e d c hervorgebracht werden. Doch hat die ganz gewöhnliche Reimstellung c d e c d e das für sich, daß sie die, in den Quartetten häufigste Reimstellung eins gereimt auf viere, welche dreimahl in denselben vorkommt *a b b a*|*a b b a*||a b|*b a a b*|b a wiederum, und zwar auch dreimahl repräsentirt c d e c|d e. c|d e c d|e. c d|e c d e. Betrachtet man endlich die Strophe als ein Ganzes: so zeigt sich neben ihrer Harmonie das antique Princip der Abnahme der Verse gegen das Ende, welches hier zugleich mit Abnahme der Reime verbunden ist.

Der Gebrauch dieser Strophe, welche so künstlich harmorisch organisirt ist, war ursprünglich lyrisch, doch wurde sie späterhin auch bei den lyrischen Stellen im Drama gebraucht. So viel springt in die Augen, daß diese Strophe wegen ihrer Künstlichkeit zwar die Größe und Kraft in Darstellung der Empfindung nicht ausschließt, aber wohl die eigentliche Wildheit und Wuth derselben. Am schönsten sprechen sich durch das Sonett sanfte und zärtliche Empfindungen aus, oder auch heftige, welche aber dennoch dem Gesetze des Reizes, und der sanften Schönheit nicht durchaus entfliehen, son-

dern durch Grazie zu einem ruhigen und gemäßigten Gange gezogen werden. Man hat sehr glücklich diese Form als die Kunst überhaupt darstellend gebraucht, und in ihr die Kunstwerke der bildenden sowohl, als der redenden Künste poetisch dargestellt, wovon in den Gedichten von W. Schlegel sich viele Belege finden. Was hier im allgemeinen von seinem ernsten Gebrauch gesagt worden, gilt auch von seinem comischen, die Form selbst zwingt zur Grazie, und die Darstellung des Burlesquen wird, wenn sie in dieser Zierlichkeit und Harmonie auftritt, mit Lieblichkeit gleichsam übergossen. Da der Gegensatz ein so wesentlicher Theil der Schönheit des Sonetts ist, so giebt es demselben eine große Zierde, wenn auch der Gedanke, welcher dargestellt wird, sich in Antithesen spaltet, und da pflegen die Dichter die Quartette zur Aufstellung des Gegensatzes und Widerspruches anzuwenden, in dem ersten Terzett die Auflösung und Aussöhnung vorzubereiten, und in dem letzten die befriedigende Idee selbst aufzustellen. Dies ist besonders in dem didaktischen Sonett möglich. Auch soll durch das vorige keine pedantische Anordnung der Ideen begründet, und als nothwendig aufgestellt werden, nur dies folgt aus dem Wesen des Sonettes, daß es zum Gegensatze und zur Darstellung scharfsinniger, und antithetische Ideen neige.

Da der Sestine der zehn- und eilfsylbige jambische Vers ebenfalls zum Grunde liegt: so lassen wir diese Gattung der Strophen unmittelbar folgen. Sie ist eine Strophe von sechs Versen, welche aber reimlos sind, und am Ende eines jeden Verses befindet sich ein Wort, welches gemeiniglich ein Substantiv, wenigstens aber

ein sehr bedeutendes und ausdruckvolles ist. Das letzte Wort des sechsten Verses wird auch das letzte Wort des siebenten Verses mit dem eine neue Strophe angeht, in der nun die übrigen fünf Endwörter der ersten Strophe, als solche wiederum, aber in keiner bestimmten Ordnung vorkommen. Das die zweite Strophe schließende Endwort wird in der dritten Strophe das Endwort des ersten Verses, und so durch sechs Strophen hindurch, woher denn natürlicher Weise nach und nach alle sechs Wörter an den Schluß des ersten und letzten Verses jeder Strophe kommen, wie sie dann auch stets aus sechs Strophen bestehen muß. Den Schluß dieses Gedichtes macht ein sogenanntes Envoi, eine Art von Refrain, welcher bei der Sestine aus drei Versen besteht, in deren jeden zwei von den sechs Worten vorkommen müssen, und zwar muß das zweite vierte und sechste die drei Verse schließen; das erste, dritte, fünfte dagegen in der Mitte derselben stehen. Doch findet in Hinsicht der Stellung der Worte im Envoi viele Freiheit statt, und im Allgemeinen kann man nur sagen, daß drei der die Sestine bildenden Worte an dem Ende der drei Verse des Refrains stehen müssen.

Man kann die Sestine als Stanzen mit reichen Reimen ansehen, und nach denen Bedingungen, die wir oben aufgestellt, und unter welchen wir die reichen Reime für zulässig, und für schön erklärten, müßte die Sestine als strophisches Gedicht aus reichen Reimen bestehend, eine sehr nachdrückliche und interessante Ideenreihe enthalten, welche der Darsteller unter vielen und verschiedenen Formen vor die Augen treten, und anschauen lassen will. Und so ist es in der That. Dar-

aus begreift man sogleich, warum die Wörter, welche die Sestine bilden, Hauptwörter sein müssen, weil sich an ihnen als Hauptbegriffen die ganze Ideenreihe anschließen muß. Das Seltsame, welches die Sestine durch ihre Construktion erhält ist: daß sich eigentlich nicht einzelne Verse, sondern ganze Stanzen reich reimen, und hiedurch wird, indem die Reimwörter sehr von einander getrennt werden, der reiche Reim verdunkelt und ein Theil seines Uebelstandes wieder hinweggenommen. Wie ein Thema den Gang der Empfindung vorzeichnet, welcher durch das Ganze herrschen soll: so faßt das Envoi die dargestellte Empfindung nochmals kurz und nachdrücklich zusammen, und stellt sie der Seele des genießenden Subjects dar. Dies ist es auch, was das Envoi der Sestine bewürkt, es nimmt die dargestellte Ideenreihe noch einmahl auf, um durch Zusammendrängung der Hauptempfindung die Seele desto gewaltsamer zu erschüttern. Zu gleicher Zeit verkürzt es die Strophe, und deutet das Ende des ganzen lyrischen Gedichtes an.

Die eigentlich lyrische Strophe der Italiäner, ist die Canzone, eine Strophe bei der viel willkührliches oder besser aus der individuellen Darstellung sich ergebendes ist. Folgendes jedoch scheinen allgemeine Gesetze zu sein. Die Versarten, aus denen die Strophen komponirt werden, sind Jamben, und zwar eilfsylbige Verse mit siebensylbigen untermischt, die erstern machen in der Regel den eigentlichen Grund und Basis der Stanze aus, die andern erscheinen gemeiniglich untergeordnet, und die Theile der ganzen Stanze verknüpfend, sich daher auch gemeiniglich mit einem unmittelbaren Reim an den vorhergehenden anschließend. Was die Reimstellungen betrifft:

trifft: so sind diese sehr verschieden, doch gehen in der Regel die schwierigern und verwickeltern voran, die leichtern und einfachern folgen. Einer der gewöhnlichsten Anfänge in der Canzone ist der: daß zwei Terzette beginnen, welche aber gemeiniglich nicht so wie im Sonnette verschlungen sind, sondern also: abc bac, doch können auch zwei Quartette den Anfang machen, welche ebenfalls künstlich verkettet werden. Dann tritt gemeiniglich die andere Hälfte der Strophe ein, welche äußerst häufig ein siebensylbiger Vers mit unmittelbarem Reime verknüpft, hierauf folgt ein Quartett, und ein Couplet schließt. Die eben geschilderte Art, welche mit zweien Terzetten anfinge, würde dreizehnzeilige Stanzen bilden, allein diese Gattung ist die simpelste und die einzelnen Verschlingungen der Reime, und der Verse sind nicht unter allgemeine Gesetze zu fassen, und daher muß es entschuldigt werden, wenn die Beschreibung dieser Stanze, die man in dem Petrarka selbst studiren muß, mangelhaft und unvollkommen ausfällt. Deutlich geht indessen folgendes hervor. Die Mischung von Versen, welche eine ungleiche Länge haben, drückt sehr gut die Unruhe und den wechselnden Gang der Empfindung aus, wie die gegen andere Stanzen gerechnet, unverhältnißmäßig lange Strophe, den Erguß der Leidenschaft, welche sich verbreiten und ausströmen will. Das Couplet am Ende stellt den Schluß, und die Beruhigung sehr gut dar. Uebrigens ist die Canzone nie ohne Envoi, und dies besteht aus der letzten Hälfte, oder auch nur aus einem Theil der letzten Hälfte der Canzonenstrophe. Es enthält die gänzliche Beruhigung und Befriedigung des Gedichts, und ist gleichsam das Couplet desselben.

Wir kommen jetzt zu den Hauptstrophen der Spanier, und da müssen wir vorläufig die Anmerkung machen, daß, so wie die Italiäner ihren Versen den Jambus zum Grunde gelegt haben, die Spanier, so fern sie nicht italiänische Sylbenmaaße nachahmen den Trochäus. Der Hauptvers ist der achtsylbige Trochäus dessen Maaß wir oben kennen lernten. Daß dieser mit der Assonanz vereinigt, das Sylbenmaaß der Romanze bilde, ist oben da gewesen. Auch ist er der Hauptvers ihres Dramas, und kommt daselbst bald reimlos, bald gereimt vor, seine Reimstellung aber ist folgende abba. Die Dichter bedienen sich im Gebrauche desselben mannigfaltiger Freiheiten, so wohl indem sie die Strophen an jedem Orte, als auch indem sie die Verse theilen. Künstlichere aus diesem Verse zusammengesetzte Strophen sind die Decimen, Strophen von zehn Zeilen, deren gebildeste Reimstellung folgende ist, abbaaccddc. Der Sinn muß nach dem vierten Verse einen Abschnitt haben. Man sieht leicht, daß die Strophe nach der Reimstellung in zwei Abschnitte zerfällt abbaa|ccddc, und jede der Hälften zwei Reime habe, von denen aber der eine dreimahl, der andere zweimahl vorkommt. Diese Reimstellung ist aber in den beiden Hälften antithesirt. In der ersten Hälfte beginnt ein Reim, dem der zweite unmittelbar gereimt folgt, worauf zwei Reime auf den ersten Vers folgen. Die zweite Hälfte dagegen läßt zweimahl den dritten und vierten Reim unmittelbar sich folgen, und schließt mit einem, welcher sich auf den dritten Reim reimt. Da nun jede Hälfte ihre besondern Reime hat, so würden die Quintillos auseinander fallen, und statt einer, zwei Strophen for-

niren, wenn der Schluß des Sinnes im vierten Verse, beide Hälften nicht zusammenhielte, welcher daher in der künstlichern Art unerläßlich ist, denn die Decime theilt sich dem Sinne nach, also ab abba|accddc, welcher Gegensatz des Reimes und des Sinnes von sehr guter Würkung ist. Diese Decime ist auch ein dramatisches Sylbenmaaß, so wie die Romanze. Diese wird gebraucht, die vorkommenden Erzählungen im Drama darzustellen, jene bei steigender Leidenschaft, wo sie den Fluß und Sturm derselben sehr gut ausdrückt. Man bemerke hier die bewundernswürdige Einheit im Sylbenmaaße des Drama, der trochäische vierfüßige Vers ist durchaus herrschend, in der Romanze erhält er nur durch die Assonanz eine andere Richtung, in der Decime aber liegt er zweimahl ganz deutlich, |abba|ac|cddc| so daß also das Ohr jederzeit den dramatischen Grundrhythmus durchhört. Die Decime wird auch zu dem lieblichen poetischen Spiele gebraucht, welches man Glosse nennt. Es wird nehmlich ein Thema von vier gewöhnlichen trochäischen Versen gesetzt, mit der ordinairen Reimstellung. |effe| Diese Verse müssen also eingerichtet sein, daß es möglich ist, einen jeden einzeln dem Sinne nach, einem Satze anzuschließen, und dies geschieht nach der Reihe am Schlusse einer jeden Decime, deren folglich vier sein müssen. Das Thema muß einen allgemeinen, aber scharfsinnigen Gedanken enthalten, welcher am besten einen Gegensatz in sich faßt zum Beispiel:

Liebe denkt in süßen Tönen
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.

In der Musik steht der Glosse die Variation entgegen, und in der italiänischen Poesie ist die Sestine ihr nicht unähnlich. Wie es in der Sestine darauf ankommt, eine Ideenreihe an eine bestimmte Zahl Worte zu knüpfen: so ist die Aufgabe hier, eine verwandte Ideenreihe, einer anderen poetisch zu verbinden, und wie die Variation ihrem Wesen nach darin besteht, an eine liebliche Reihe von Tönen verwandte Massen derselben zu knüpfen, und den Geist den Zusammenhang aller mit allen anschauen zu lassen: so besteht die Glosse, in der Anschauung der Verwandschaft einer allgemeinen Ideenreihe, mit einzelnen. Daher ist es so lieblich, wenn ein Thema verschiedentlich glossirt wird, daher so schön, wenn das Thema der Glosse nicht von dem Verfasser derselben gewählt, sondern von einem andern Dichter hergenommen wird. Im Drama wird sie mit gutem Erfolge gebraucht, wie denn Lessing schon ein Beispiel davon angeführt hat, Dramaturgie auch als dramatische Briefe würden sie sehr zweckmäßig angewendet werden können. An sich können die Glossen ernsthaft oder scherzhaft sein, nur das sieht man leicht, daß da sie ein poetisches Spiel sind, sie sich Darstellungen von Ideenreihen am liebsten anschließen, welche mit ihrer Form die meiste Aehnlichkeit haben. Uebrigens ist es als Gegensatz der Italiäner und Spanier zu betrachten, daß erstere das Envoi, letztere das Thema vorziehen, jenes concentrirt den Hauptton des Gedichts, dieses leitet ihn ein, oft verbinden die Spanier beides, wie zum Theil bei der Glosse, noch mehr aber bei den kleinern lyrischen Strophen, deren die Spanier so viele und liebliche haben. Dahin gehören die Vil-

lancicos, ein kleines lyrisches Stück dessen Hauptzweck ist, daß es zum Gesange dient, und die liebliche Canzion. Beide Gattungen sind durch die am Schlusse derselben wiederkehrenden Reime, als eine Strophe zu betrachten. Außerdem aber haben die Spanier noch eine unendliche Menge sinnreicher, lieblicher Spiele, deren Darstellung hier an zu führen unnütz sein würde, wo wir uns nur im Allgemeinen halten können. Am merkwürdigsten sind die Lyras, die Verse de arte major, die Endechas und die Seguidillas.

Wir kommen jetzt zu derjenigen Sprachdarstellung, welche wir schon oben bei der prosaischen Poesie, und bei der Redekunst kennen lernten, welche wie wir hier erst vollständig einsehen können, das Mittel hält zwischen strengen Rhythmus, und zwischen reiner Prosa, wir meinen die Periode. Man verstehe den oben aufgestellten Satz, und dasjenige, was noch folgen wird, nicht unrecht. Es soll nicht von der Periode behauptet werden, daß sie an sich keine, oder eine unregelmäßige und unselbstständige Gattung sei, sondern nur, daß sie eine Verknüpfung beider Strebungen, des Verstandes auf der einen Seite, und der Imagination auf der andern enthalte. Es fand sich nehmlich oben, bei der Betrachtung der Prosa ein Punkt, in welchem die Realität, als auf die Einbildungskraft unmittelbar bezogen auftrat, und dieses fand in der Redekunst statt. Wir lernten späterhin einen zweiten kennen, in welchem eine fingirte Realität, als solche der Einbildungskraft dargelegt wurde, und dieser befand sich in dem Roman. Die Sprache als Darstellung des Innern, bedurfte demnach einer Sprachform, in welcher sich beide Tendenzen durchdrau-

gen, nun war aber die Darstellung des Verstandes die Prosa, die der Imagination das Metrum, und daher kann die Periode nichts anders, als ein prosaisches Metrum sein, woraus man es sich erklären muß, wenn wir in der Folge die Periode, als unvollkommnen Vers oder als erhöhte Prosa ansehen werden. Wir wollen zuerst von der prosaischen Grundlage der Perioden ausgehen.

Die Prosa ist Darstellung des Verstandes, und in ihr herrschen Begriffe, deren Zeichen die einzelnen Wörter sind. Da aber diese an sich keinen Sinn ausmachen: so müssen sie zu diesem Endzwecke, zu der Form des Verstandes, zu dem Satze verbunden werden. Das Element des Satzes ist also nicht die Sylbe, es ist der Begriff und dessen Ausdruck das einzelne Wort. Dieser Satz also, welchen wir vorläufig als einfach und mit reinem Subjecte und Prädikate annehmen wollen, soll nun, wohlgemerkt ohne als Satz zerstört zu werden, sich zur Periode umbilden lassen, er soll ein imaginatives Streben, auch in der Form, auch für das Ohr erhalten. Es ist demnach durch das vorige, folgendes stillschweigend festgesetzt: Einmahl daß der Satz nicht absolute Periode, sondern nur die Anlage zu derselben, das wesentliche, vorbedeutende Erforderniß, die nothwendige Grundlage sei, sodann: daß er durch die Verknüpfung mit der Form der imaginativen Tendenz, zu derselben umgebildet werden könne. Die Form dieser Tendenz aber ist der Rhythmus, und es frägt sich, wie derselbe mit dem Satze zu vereinigen sei, ohne diesen aufzuheben. Folgendes können wir sogleich als Grundsätze der Periodik feststellen: Der Rhythmus der

Periode darf sich nicht, wie der in Versen diesen rein imaginativen Produkten, die einzelnen Wörter unterordnen, sondern er wird der darstellenden Verstandesform dem Satze untergeordnet, daher muß er also mit demselben vereinigt werden, daß er mit dem Anfange des Satzes beginnt, und mit dem Ende desselben, welches durch das Punktum angezeigt wird, schließt. Sodann: Der Rhythmus der Periode, darf nicht, wie der Rhythmus der Verse die einzelnen Worte zerstören, den Abschnitt hinter jedem derselben aufheben, sondern ein jedes einzelne Wort, muß als den Satz bildend, als wesentlicher Theil der Verstandes-Darstellung rein und klar hervortreten. Da das Grundgesetz alles Rhythmus Causalität ist, und der Satz die Darstellung des Verstandes: so wird diejenige Art der causalen Verknüpfung, welche die verständigere ist, auch die der Periode eigenthümlichere sein. Ob wir daher gleich im vorigen eine doppelte Art der Verknüpfung kennen lernten, die eine in antiquen Versen, wo der Grund oder die Arsis vorhergieng, die zweite in modernen Versen, wo die Thesis, oder die Folge voraus gesetzt ward: so sieht man doch leicht, daß die erstere, als die dem Verstande angemessenere in der Periode allein vorkommen werde.

Da der Rhythmus der Periode sich unmittelbar an den Satz schließen, und diesen in sich repräsentiren muß: so scheint es, als würde aller Rhythmus der Periode dahin zu bestimmen sein: daß die Arsis auf das reine Subjekt falle, und der ihm etwa vorausgehende Articul in die Anakrusis, das reine Prädikat dagegen in die Thesis, die Copula würde die Cäsur repräsentiren, und

da diese dazu dient: daß mehrere nicht periodische Reihen zu einem Verse verknüpft werden, so würde die Copula zu dem Subjekt in dieser Hinsicht zu ziehen sein, indem nur dadurch, daß die Copula bei diesem steht, angedeutet wird, daß der Rhythmus noch nicht geschlossen wird, sondern daß noch etwas von dem Subjekt abhängiges, nehmlich das Prädikat da sei. Hieraus erhellt, daß der Rhythmus der Periode, in dem der Satztheile bestehe, und aus diesem Gesichtspunkte wollen wir noch kürzlich die absoluten Regeln der Periodik entwickeln.

Der Rhythmus der Verse war rein musikalisch, er schloß sich daher an das Element der Musik an den Vocal an, und so oft in den einzelnen Wörtern ein Vocal, das heißt, eine Sylbe vorkam: so oft konnte der Rhythmus der Verse an diese angeknüpft werden. Der Rhythmus der Periode geht von dem Verstande aus, sein Element ist daher nicht die Sylbe, sondern das einzelne Wort, weil dieses das Minimum der Darstellung ist, in welchem sich ein Begriff aussprechen kann. So wie daher oben, Rhythmen aus einer Menge im Causalverhältniß stehenden Sylben, entsprangen: so muß der Rhythmus der Periode, aus einer Menge im Causalverhältniß gedachten Wörtern entstehen, denen nun natürlich auch das Kennzeichen der Verstandes-Darstellung, der Sinn nicht fehlen darf. Mit andern Worten: Die Rhythmen der Periode müssen neben ihrer rhythmischen Anordnung auch noch an sich verständlich sein, sie müssen sich als Verstandes-Darstellung qualificiren. Das verständliche Minimum eines Satztheiles aber wird ausgedrückt, durch das Comma, und daher müssen die

Rhythmen der Perioden Commata sein. Hier ergiebt sich nun folgendes klärlich. Der einfache, nakte Satz kann, weil die Arsis nur aus einem Worte, wie die Thesis ebenfalls bestehen würde, keine Periode sein, weil ein einzelnes Wort hier nur Element ist, keine Reihe bilden kann. Mit Recht hat man daher zur Periode einen Satz von einigem Umfange gefordert, und wenn daher aus einem einfachen Satze eine Periode entstehen soll: so sieht man ohne Schwierigkeit, daß dieses nicht anders, als durch Ausbildung des Subjekts und Prädikates geschehen könne. Ferner, obgleich das Element der rhythmischen Darstellung der Periode einzelne Wörter sind: so kommt es doch, da sie ja vom Ohre vernommen werden, allerdings auf ihre Sylbenzahl an, denn ein Comma von vier Wörtern kann zwanzig Sylben, vielleicht gar mehrere enthalten, aber auch nur vier Sylben. Verstandesmäßig werden nun freilich beide Commata gleichen Werth haben, allein rhythmisch ist dies ganz unmöglich, die Sylbenzahl zwischen beiden Commaten, muß also, so fern diese rhythmisch gleich gedacht werden sollen, an Zahl und Werth und Ordnung gleich gemacht werden. Da nun aber der Verstand in dem Rhythmus der Periode prävalirt: so ist dies in der ganzen Strenge nicht möglich und nicht nöthig, sondern eine ungefähre Gleichheit ist hier völlig hinreichend. Daraus folgt nun, daß der Rhythmus der Periode ein ungefährer ist, und daß die Zahl der Wörter und Sylben in der Arsis, denen in der Thesis nur im Ganzen und Großen gleich seyn müssen, wodurch diese Art des Rhythmus viel Aehnlichkeit mit dem der accentuirten Verse erhält, indem nehmlich die Wörter der Periode fast so behan-

delt werden, wie die Sylben in dieser Art der Verse.

Das Gesetz des Rhythmus der Periode würde also folgendes sein. Die Arsis des Rhythmus besteht allemahl aus dem ganzen Subjekte, die Thesis aus dem Prädikat, wie es aber in den Versen periodische Reihen giebt, so muß es auch in dem Rhythmus der Periode, periodische Commata geben. Die Thesis muß der Arsis am Umfange ungefähr gleich sein, wie in den periodischen Commaten das untergeordnete dem unterordnenden. Ein zu auffallendes Mißverhältniß zwischen Arsis und Thesis, zerstört unmittelbar den Rhythmus, welcher hier überhaupt als untergeordnet erscheint. Daher muß, weil die Periode ursprünglich Verstandes-Darstellung ist, durch das Ganze derselben Licht und Klarheit herrschen, der Sinn muß leicht und deutlich hervor treten, und diese Eigenschaft kann allenfalls mit Aufopferung des Rhythmus erkauft werden, wenn die Vereinigung der Klarheit mit demselben unmöglich sein sollte, welches aber auch ein unmöglicher Fall ist.

Allein wenn wir das eben auseinandergesetzte näher betrachten, wenn wir erwägen, daß um einen einfachen Satz zur Periode umzuwandeln, Ausbildungen des Subjekts und Prädikates wesentlich sind, und daß zu diesen Ausbildungen auch Nebensätze gehören: so sehen wir uns genöthigt folgendes, als das Wesen der Periode nothwendig bestimmendes hinzuzufügen. Die Periode strebt nach Verknüpfung mehrerer Sätze, sie ist selten möglich in einem einfachen Satze, wenn dieser keine Nebensätze enthält, und da finden wir es oft, daß die Redner einen solchen Nebensatz (des Subjektes, oder des

Prädikates als einen Hauptsatz ansehen und behandeln. Ein Beispiel wird unsere Meinung deutlich machen. In folgender Periode liegt offenbar nur ein einziger Satz zum Grunde. Omnes mihi singulari quadam | ac praecipua laude digni videntur | qui in assequenda honestarum artium scientia | operam ac industriam suam collocant. Wenn man nehmlich diese Worte in die Ordnung des Verstandes stellt, so ist alles, was nach qui folgt, nur Erweiterung des Subjekts, das heißt: dem Sinne nach theilt sich diese Periode also. Omnes in assequenda honestarum artium scientia, operam ac indstriam suam collocantes mihi singulari quadam, ac praecipua laude digni videntur. Durch diese Stellung aber, würde freilich der schönste Rhythmus zerstört werden, und daher wird der ganze Nebensatz von qui an, als Nachsatz, als Thesis behandelt. Wenn also auch, wie wir eben gesehen haben, einfache, ausgebildete Sätze, zur Periode erweitert werden können: so ist doch klar, daß auf diese Art eine Monotonie des Rhythmus, und ein Zwang des Sinnes wesentlich und nothwendig entstehen muß, und daher liegt die Kraft der Periode, in dem zusammengesetzten Satz, dessen Subjekte und Prädikate aber, aus Gründen, welche wir oben angeführt haben, nothwendig ausgebildet sein müssen. Eine solche Periode ist gleichsam die prosaische Strophe, in welcher der Vordersatz, das heißt die Arsis des Ganzen, als Ein Vers, der Nachsatz, das ist die Thesis, als der zweite schließende Vers der Periode anzusehen ist. Dasjenige, was beide Sätze verknüpft, ist das Colon, und so bestände der Rhythmus der Periode, aus Commaten, die sich

einander unterordnen, und auf diese Art zur untergeordneten Periode anwachsen, alsdann folgt im Colon die Cäsur, wo nothwendig der Sinn einen bedeutenden Ruhepunkt haben muß. Im Nachsatz finden sich ebenfalls untergeordnete Commata, die zu einer untergeordneten Periode sich erheben, und mit dem Punkte zur gleicher Zeit den Sinn völlig schließen. Man sieht hier deutlich, daß die sogenannten Unterscheidungszeichen, nicht orthographischen, sondern musikalischen Ursprunges sind, und die reinen Arten derselben haben wir zugleich durch das vorige abgeleitet. Alles dasjenige aber, was wir oben von den Verhältnissen der einzelnen Commata zu einander behaupteten, gilt auch von dem Verhältnisse des Vorder- und Nachsatzes. Da der zusammengesetzte Satz, und also auch die Periode durch Conjunktionen eingeleitet und bestimmt wird, so muß es so viele Arten der Perioden geben, als es zusammengesetzte Sätze, das heißt Arten der Conjunktionen giebt. Doch die weitere Unterscheidungen und Regeln sind für unsern allgemeinen Zweck gleichgültig, und sind zum Theil bei dem Rhythmus der Verse, zum Theil bei der Sprach-Darstellung der Rede und des Romans auseinandergesetzt, daher schließen wir mit folgender Anmerkung: Wenn die Interjektion das höchste der Sprache ist, die rohe Musik, der versteckte Rhythmus, so sind wir nun durch Vers und Periode dahin zurückgekehrt, wenn das Substantiv das höchste Produkt des Verstandes, und der früheste Redetheil war, so haben wir es durch den Satz und die Periode in der gebildesten Form wieder dargestellt. So läuft also unser Werk in sich zurück, und schließt sich, durch sich und in sich ab.

Durch die ganze Natur und Menschheit fluthet ewig derselbe Strom, den unendlichen nimmt keine Brust in sich auf, liebevoll schließt sie sich an das einzelne, und sucht und findet da die Gottheit. Sie predigt der Strohhalm, wie die ewigen Sterne sie verkündigen, und sollte sie nicht in der Sprache dem Organ der Geselligkeit der Wissenschaft und der Kunst wohnen? Auch in der Sprache hat sie sich offenbart, und wenn wir sie nicht wieder finden: so fehlt nur dem Auge die Schärfe sie zu suchen. Darum laßt uns nicht ermüden, und an den Ausspruch jenes Philosophen denken, der seine Freunde zu einer Unterredung voller Weisheit an den Heerd berief, an einen Ort, wo die sinnreichen Alten die Schutz-Götter des Hauses aufgestellt hatten. Tretet herzu, sagte er, auch hier wohnen Götter.

Uebersicht.

Erstes Buch.

Einleitung in die Sprachlehre, und von der Entstehung der Sprache, §. 128.

1. Scheinbare Unbedeutenheit, Seltsamkeit und Wichtigkeit der Sprache. pag. 3—8.
2. Begriff der Sprache und Sprachlehre.
   a. Methode der Sprachlehrer. 8—10.
   b. Bedeutung des Wortes Sprache. 11—13.
   c. Darstellung als Princip der Sprache. 14—16.
   d. Sprachlehre deren Nutzen und Interesse. 16—20.
   e. Probe der Richtigkeit der gegebenen Erklärung ist die Entstehung der Sprache. 20—21.
3. Entstehung der Sprache.
   a. Schilderung des äußern und innern Menschen, als Vorbereitung zur Aufgabe. 21—39.
   b. Schilderung der aufzufassenden Natur. 39—43.
   c. Vernunft postulirt Darstellung. 43—46.
   d. Mittel der Darstellung. Nachahmung, willkührliche Zeichen, deren Entstehung. 46—61.
   e. Vortheil und Nachtheil beider. Der Verstand wird willkührliche Gehörszeichen wählen, wenn sich das Reich der Anschauungen in diese übertragen läßt, der Beweis hievon. 61—91.

f. Sprache als progressives Ganze, als Produkt des erfahrungslosen in der Bildung begriffnen Menschen. 91 — 100.
g. Sprache der Extension nach. — Sprache, so fern sie Mittheilung, Verstehen ist. Familien- Stamm- Volkssprache, Technik, Licenz. 100 — 113.
h. Erklärung und Methodik der Sprachlehre. 114.
i. Prüfung der Hypothesen über Entstehung der Sprache, 114 — 119.
k. Universal-Sprache, sowohl schriftliche als mündliche ist im allgemeinen unmöglich, doch ist die Form derselben aufzufinden. 119 — 128.

A. Reine Sprachlehre.

Sprache als gebildet betrachtet, nicht als poetische oder wissenschaftliche Darstellung, sondern als Verständigung,

2tes und 3tes Buch.

Zweites Buch.

Sprache als Correlat der Begriffe.

Sprache als Materialien zum Satze betrachtet, oder von den Theilen derselben, den Redetheilen. 131 — 304.

1. Einleitung die Methodik dieses Buches enthaltend. 131-137.
2. Vom Substantiv, 138 — 172.
a. Begriff und Arten des Substantiv, Bedeutung für Verstand und Imagination, Genus. 138 — 151.
b. Geschichte des Substantivs, des Articuls. 151 — 161.
c. Möglichkeit der Abhängigkeit der Substantiven. Casus. Numerus. 161 — 169.
d. Darstellung dieser Begriffe oder Formenlehre. 169 — 172.
3. Vom Attributiv, 172 — 212.
a. Attributiv für Verstand und Phantasie. 172 — 176.
b. Das Adverbium vorläufig betrachtet 176 — 178.
c. Abhängigkeit der Attributiven, Casus. 178 — 179.
d. Comparation. 179 — 181.
e. Attributiven als regierend. 182 — 184.
f. Von dem Participio und dessen Beziehung auf Imagination. 184 — 185.
g. Actives und passives Particip. 186 — 188.
h. Participia ursprüngliche und abgeleitete Handlungen darstellend. 188. 189.

h. Par-

i. Transitives und intransitives Particip. 189 — 192.
k. Particip die Handlung einschließend. 192 — 200.
l. Historische Bildung des Attributivs. 200 — 202.
m. Darstellungsform des Attributiv. 204 — 212.
4. Vom Verbo Sein, dem ursprünglichen synthesirenden Redetheil. 212 — 259.
a. Erläuterungen. 212 — 216.
b. Modi. 216 — 219.
c. Tempora. 219 — 225.
d. Dependenz. 225, 226.
e. Bedeutung für die Einbildungskraft. 226.
f. Subjekte der Darstellung. 226 — 229.
g. Der Infinitiv. 229 — 233.
h. Das Impersonale. 233 — 234.
i. Geschichte des Verbi und des Seins. 234 — 247.
k. Darstellungsformen des Verbi und des Verbi Sein. 247 — 259.
5. Von den Categorien der Sprachdarstellung, oder den Pronominibus. 259 — 282.
a. Darstellungsformen ohne Beziehung auf Darstellung. Pronomen Substantiv und Adjektiv. 259 — 260.
b. Pronomen, als in die Darstellung gezogen, als Verstand und Imagination darstellend und Dependenz. 263 — 265.
c. Pronomen Reciprokum. 265 — 267.
d. Pronomen mit einem Nebenbegriff. 267 — 269.
e. Geschichte des Pronominis. 269 — 273.
f. Darstellung desselben. 273 — 282.
6. Von dem (ursprünglichen) Adverbio. 283. 288.
a. Arten derselben. 283 — 287.
b. Historische Bildung. 287 — 288.
7. Von der Präposition. 288 — 296.
a. Ihr Begriff und Ableitung. 288 — 291.
b. Verknüpfung mit dem Substantiv. 291 — 293.
c. Historische Bildung. 293 — 296.
8. Rückblick auf das vorige und Uebergang zum folgenden Buche durch Verwandschaft aller Redetheilen zu einander und durch Composition und Derivation. 296 — 304.

Drittes Buch.

Correlat des Urtheils.

Von der würklichen Synthesis der Redetheile dem Satze, oder absolute Syntax. 307 — 348.

a. Einleitung von den Näherungen an den Satz oder der Composition, Inhärenz, Dependenz. 307—312.
b. Begriff und Theile des Satzes. 313—319.
c. Zweck des Satzes und Ausbildung seiner Theile. 319—322.
d. Nothwendigkeit und Ableitung der Conjunktion. Zusammengesetzter Satz. 322—326.
e. Das Pronomen Relativum als Synthesis der Sätze, und des zweiten und dritten Buchs. 326—328.
f. Arten der Conjunktion. 328—333.
g. Satz für Verstand und Einbildungskraft. 333—334.
h. Geschichte des Satzes. 334—339.
i. Darstellung des Satzes. 339—347.
k. Uebergang zum folgenden. 347—348.

B. Angewandte Sprachlehre.

Sprache in ihrer Anwendung auf Poesie und Wissenschaft, 4tes 5tes 6tes Buch.

Viertes Buch.

Sprache als Organ der Poesie so fern diese durch Begriffe würkt. 3—126.

1. Einleitung, 3—52.
a. Form und Materie der Sprache. In wie weit letztere in die Sprachlehre gehöre. Begriff reiner Sprachdarstellungen, reine und angewandte Sprachlehre. 3—10.
b. Eintheilung der Vorstellungen dem Inhalte nach, in Bild und Begriff. 10—13.
c. Schwierigkeit, da die Sprachzeichen zweideutigen Inhalts sind. 13. 14.
d. Nähere Bestimmung der Frage. 15.
e. Nähere Erläuterung des Begriffs Darstellung, und Unterscheidung zwischen nothwendiger und freier Darstellung. 16—21.
f. Einbildungskraft als Organ der freien Darstellung, instinktmäßig und mit Freiheit. 21—25.
g. Nähere Bestimmung freier Darstellungen. 25—29.
h. Die Einbildungskraft strebt nach der idealen Realität und dem Individuo, und aus dem geregelten Streben entspringt so die Kunst, welche aber nur Form ist. 29—36.
i. Arten der Künste — plastische, musikalische. 36—39.
k. Verknüpfung dieser Künste durch Poesie. 39—42.
l. Hinzufügung einer nähern Bestimmung. 42—48.
m. Uebersicht. 48—52

2. Von dem grammatischen Princip der Poesie dem Nomine Propris. 52—126.
a. Von dem Epitheto. 52—56.
b. Von der Poesie der Sprachformen. 56—58.
c. Von der Dichtersprache und deren Eigenschaften, als die Zweideutigkeit der Sprachformen aufhebend, als Ungewöhnlichkeit, Neologismen und Archaismen, Licent. 58—67.
d. Grade der Dichtersprache bestimmt durch die Dichtungsart. 68—71.
e. Bestimmung über das bildliche in der Poesie. 71—79.
f. Der Begriff der Individualität ist = dem + und Ableitung des direkten und indirekten Bildes. 79—85.
g. Von den Tropen. 85—89.
h. Ihre Arten. 89—95.
1. Synekdoche. 90.
2. Metonymie. 91.
3. Metapher. 93.
(hiebei von den Synonymen. 95—99)
k. Zerlegung der Metapher in ihre Bestandtheile. 100—102.
1. Allegorie. 100.
2. Gleichniß, Vergleichung. 102.
l. Scheinbare Individualität und Formeln der Synonymik. 103—110.
1. Umschreibung. 107.
2. Schilderung. 107.
3. Distribution. 108.
m. Formeln der poetischen Sprache und der Modalität. 110—119.
1. Inversion. 112.
2. Asyndeton. 112.
3. Polysyndeton. 113.
4. Das Gespräch. 113.
5. Formeln des Dialogs, 115.
Anrede, Personification, Ausrufung, Frage, Hyperbel, Exclamation. 117.
6. Begriff der Figur. 118.
7. Absolut poetische Figur die Personification. 119.
n. Schluß und wiederhohlte Warnung. 123—126.

Fünftes Buch

Sprache als Organ der Wissenschaft. 127—241.
1. Einleitung, 127—176.

a. Antithesis der Einbildungskraft und des Verstandes. 129 – 131.
b. Zusammenfaßung oben erläuterter Ideen. 131 — 134.
c. Der Verstand in seinem Streben ist durchaus auf Realität gerichtet. 134 — 138.
d. Von dem Begriff, als dem Produkte des Verstandes und der Wissenschaft, welche logisch betrachtet eine analytische Synthesis von Begriffen ist, das heißt: formale Wissenschaft. 138 — 147.
e. Werth der Wissenschaft. 144 — 148
f. Unterschied der Wissenschaft von Natur und Kunst. 149 - 151.
g. Eintheilung der Wissenschaften antithetisch den Künsten. 151 — 168.
1. Psychologische Wissenschaften oder innere Naturgeschichte des Menschen. 151 — 153
2. Ontologische Wissenschaften. 153 — 156.
3. Wegräumung einiger Einwürfe. 156 — 168.
a. Ueber das Correlat der Mimik. 156 — 158.
b. Natur und Geschichte, als alsoluter Gegensatz der Wissenschaft. 158 — 162.
c. Wie wird Natur und Geschichte zur Wissenschaft? 163-168.
d. Synthesis der Kunst und Wissenschaft in der Realität durch Rede- Bau- und Gartenkunst. 168 — 176.
2. Von der Sprache als Darstellung des Verstandes. 176—241.
a. Vom Darstellungsmaterial des Verstandes oder der Sprache, nothwendige Prädikate in dieser Hinsicht. 176 — 183.
b. Resultate und Einschränkungen. 183 — 186.
c. Erklärung und Arten der Prosa, so fern Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. 186 — 189.
d. Philosophische Prosa und ihre Darstellung. 189 — 217.
1. Vorläufige Begriffe. 189 — 197.
2. Grammatische Formel für philosophische Prosa. 197 — 201.
3. Abgeleitete Verstandesfiguren. 201.
a. Succession und Coordination. 201 — 204.
b. Der Satz und das Merkmal. 204 — 207.
c. Die Definition. 207 — 209.
d. Das Kunstwort, und die philosophische Sprache überhaupt. 209 — 215.
e. Die Division. 215 — 216.
f. Der Schluß. 216. 217.
g. Synthesis philosophischer und poetischer Darstellung, durch den Dialog. 217 — 221.

der Organe hinströmender, weswegen er dann nachklingt. Man wird den Sinn dessen, was wir meinen, vielleicht am besten verstehen, wenn man z. B. auf die Bildung von λ acht giebt. Hier wird die ausströmende Luft durch die gekrümmte Zunge erst aufgehalten, und dann folgt der Schlag derselben, durch welchen der Schall producirt wird, nach, und die Luft erhält einen freien Ausgang. Es ist übrigens merkwürdig, daß die Zahl dieser reinen Consonanten der Zahl der reinen Vocale gleich ist. Das Schwa geht seiner Natur nach leicht in einen nachfolgenden Spiritus Lenis über, und so verschwindet es, wenn diesen Buchstaben ein Vocal nachfolgt κα πα τα. Diese drei Consonanten können sich auch mit den unarticulirten Spiritibus verbinden. Da diese aber nichts anders sind, als das gesteigerte Schwa, so erhalten sie sie an derselben Stelle, wo dieses stand, das heißt hinter sich. Ihre Verknüpfung mit dem Spiritus Lenis, giebt folgende Buchstaben γ δ ϐ mit dem asper aber χ ϑ φ. Durch die Verknüpfung des Spiritus hinten, unterscheiden sie sich durchaus von den Vocalen, welche, wie wir oben sahen, den Spiritus vor sich annehmen, zugleich aber nähern sie sich durch diese Erweichung den Vocalen, deren Wesen in der Oeffnung des Mundes, welcher zum Hauche nöthig ist, bestand. Wenn man den Laut γ noch weiter dämpft: so erhält man den Consonans J, welcher sein Schwa ebenfalls hinter sich hat, und sowohl mit diesem Consonans, als mit dem Vocal J verwandt ist, und also einen Uebergang zu den Vocalen macht. Ein ähnlicher Uebergang aber findet sich in ϐ, denn, wenn dieses noch milder, und geschwächter gesprochen wird:

so erhält man w, welches daher auch oft mit dem ß vertauscht worden. W, und das eben abzuleitende v, stoßen unmittelbar an u. Wie sich verhält ß zu w: so verhält sich φ zu F als Consonans, es ist das σ der Lippen. Allein F selbst kann noch abgeschwächt werden, und dann entsteht v, so daß die Reihe der Consonanten folgende wäre:

i u

γ δ β w

χ ϑ φ F v

ϰ τ π

Man vergesse es bei dieser Classification nicht, erstlich, daß die Gegensätze durchaus fehlen, und also nur eine einseitige Reihe erscheint, sodann aber, daß die Modificationen und Abschwächungen der Consonanten, schon Verbindungen, und also nicht einer jeden Sprache wesentlich sind. So hat die deutsche Sprache kein φ, sondern nur ein F, die Griechische kein J Consonans, und so fort. Wie unvollkommen aber die Buchstabenreihe sei, zeigen wir also. Die Zunge hat offenbar mehrere Richtungen, τ enthält nur eine einzige, nehmlich die zurückgezogene, es muß eine entgegengesetzte statt finden, bei welcher sie vorwärts gestoßen wird, π ist Uebergang der Lippen vom Schlusse zur Oeffnung, es muß aber auch eine von der Oeffnung zum Schlusse statt finden. Wie dem auch sei: so wollen wir hierauf nicht achten, sondern auf die Verbindung derselben untereinander zuvörderst sehen.

Es strebten nehmlich die Vocale nach der Produktion einer Sylbe, und dies geschah durch den Diphthong, welcher eine unvollkommene Sylbe war. Der

den eigentlichen Uebergang zwischen Vocale und Consonanten macht. — Wenn nun mehrere Consonanten, als zwei verknüpft werden sollen: so muß dies nach den eben hier aufgestellten Gesetzen geschehen, zum Beispiel, σχλαχτ, wo aber besonders die hauchenden Buchstaben, als Näherungen an die Liquidas, und damit an den Vocal eine große Rolle spielen, denn σκλαχτ, wäre offenbar das härtere.

Wenn man nach Weglassung aller Modificationen das Alphabet verzeichnet, so machen folgende Buchstaben das Grundalphabet aus ϱκτλνσπμ. Wir finden hier einen Kehlbuchstaben, einen Gaumenbuchstab und drei Zungenbuchstaben, unter denen zwei Liquiden sind. Hieraus können wir schon schließen, daß die Zunge eine besondere Kraft zur Production der Sprache haben werde, daher auch ihr Nahme, in mancher Sprache für das Wort Sprache steht. Noch klarer wird dies, wenn wir das σ das bloße Bindungsmittel der Buchstaben weglassen, daß auch die Zunge auf diese Art der Mittelpunkt der Sprache wird, und daß zu beiden Seiten derselben regelmäßig zwei Buchstaben liegen, deren Extreme ϱ und μ sind. Auch diese Buchstaben sind sich ähnlich und entgegengesetzt. Aehnlich so fern beide Liquidä sind, entgegengesetzt, so fern beide sehr heftige Buchstaben, ϱ nach außen, μ nach innen gerichtet sind. Daß κ und μ an sich Antitheſen sind, ist zwar oben erinnert, aber von τλν wurde nur bemerkt, daß sie durch die verschiedene Richtung der Zunge entständen. Allein ν ist eben so dumpf, als τ ist, jenes wird mit vorstrebender, dieses mit rückwärts gezogener Zunge gesprochen, ν mit gegen die obern Zähne gerichteter,

τ mit gegen die untern Zähne gewandter Zunge gebildet. Sie sind sich also durchgängig entgegengesetzt. λ dagegen vereinigt beide Richtungeu in sich, denn man spricht es indem die zurückgezogene Zunge grade an die Mitte der Zähne gerichtet, nnd vorwärts gestoßen wird. Da auf diese Art λ der Mittelpunkt des Consonantensystems wird: so repräsentirt es seinem vollen und schönen Klange noch das A unter den drei Vocalen, wie die Lippenbuchstaben das U und die Gaumenbuchstaben das J. Von λ degradirt sich das Alphabet; τ und ν werden dunkle Laute; κ und π zwar heller aber heftiger, und ϱ und μ schließen die Linie, als absolut entgegengesetzte Endpunkte. Was übrigens σ betrifft, so scheint der Grundbuchstab seiner Modificationen ϑ zu sein und σ der Lenis ϑ der Asper. Nach diesen Prämissen können wir das Alphabet mit seinen Abstufungen also verzeichnen.

J W

ϱ γ δ σ β

χ θ ϑ φ F v

ϱ κ τ λ ν ϑ π

μ

Durch das Aufgestellte soll die Anzahl der Buchstaben, nebst ihren Modificationen zwar nicht erschöpft sein, aber theils die reinen Consonanten vollständig aufgefunden, theils die Elemente der Modificationen ganz bestimmt hingestellt. Im Ganzen haben wir das griechische Alphabet, als das vollkommenste zum Grunde gelegt, es aber, wo es nöthig that, bald aus dem hebräischen, deutschen oder lateinischen supplirt. Uebrigens giebt die Consonansreihe noch Anlaß zu einer

h. Historische Prosa und ihre Gattungen. 221—225.
i. Rhetorische Prosa. 225 — 231.
k. Grammatischer Unterschied zwischen Prosa und Poesie ist, die Ab- oder Anwesenheit des Sylbenmaaßes. 321—232.
l. Synthesis zwischen Prosa und Poesie, durch die prosaische Poesie. 232—240.
1. Anstalten dazu. 232—237.
2. Der Roman. 237—239.
3. Die Prosa, der bürgerl. Tragödie und Comödie. 239.
4. Poetische Prosa. 240.
5. Schluß. 240. 241.

Sechstes Buch.

Sprache als reiner Ton und Näherung zur Musik betrachtet. 243 — 445.
Einleitung. 245—248.
1. Von den Bedingungen des Tons oder dem Spiritus. 248—254.
a. Unarticulirte Spiritus. 249—250.
b. Articulirte. 250 — 254.
2. Von den Buchstaben. 254—307.
a. Eintheilung in Vocale und Consonanten. 254—260.
b. Von den Vocalen, organisch und musikalisch. 260—270.
c. Von den Diphthongen, organisch und musikalisch. 270-286.
d. Von dem Scheva. 286—290.
e. Von den Consonanten. 290—307.
1. Von den stummen Consonanten. 290—292.
2. Diphthongen dieser Reihe. 292—295.
3. Von den flüssigen Consonanten. 295—297.
4. Deren Diphthongen. 297—299.
5. Muta cum liquida. 299—301.
6. Grundalphabet. 301—303.
7. Prosodie der Consonanten. 301—307.
3. Synthesis der Buchstaben, oder die Sylbe. 307—310.
4. Von den Wörtern. 310—316.
5. Von dem Accente. 316—326.
6. Accentuation und Quantität gegenübergestellt, so daß jene diese ersetzt, oder Elemente des Rhythmus. 326—329.
7. Von den Füßen und ihrer Eintheilung. 329—333.
8. Principien der Rhythmik. 333—345.
9. Ableitungen daher. 345—351.
10. Von den Verknüpfungen der Rhythmen oder der Cäsur, und dem Verse. 351—362.
11. Classische Versarten. 362—366.

12. Von der Strophe. 366—370.
13. Erklärung einiger Strophen. 370—372.
14. Accentuation als eigenthüml. Princip der Verse, als rhythmisches Princip. 372—380.
15. Vom Reime als rhythmisches Princip. 380—387.
16. Grundsätze der Accentuation. 387—389.
17. Von den accentuirten Versen und ihren Arten. 389—392.
18. Von den Strophen und dem Reime als strophisches Princip 392—474.
A. Musikalische Figuren mit Hinsicht auf Bedeutung. 392—399.
a. Einleitung. 392—396.
b. Das Wortspiel. 397.
c. Das Echo. 397—398.
d. Die Annomination. 399
B. Musikalische Figuren ohne Hinsicht auf Bedeutung. 399—424.
a. Einleitung 399—401.
b. Die Alliteration. 401—403.
c. Die Assonanz. 403—409.
d. Der Reim und seine Arten. 409—424.
1. Einleitung. 409—411.
2. Reim als Princip einzelner Verse. 411.
3. Reim als strophisches Princip, von der Reimstellung. 411—419.
4. Bedeutsamkeit des Reimes. 419—424.
a. Gedankenreime. 419—420.
b. reiche, seltne, gewöhnl. Reime. 420—423.
c. poetische Bedeutung des Reimes. 423—424.
19. Strophen der modernen. 424—437.
A. Italiänische. 424—434.
a. Die Ottave. 424—426.
b. Die Terzine. 426—427.
c. Das Sonett. 427—430.
d. Die Sestine. 430—432.
e. Die Canzone. 432—434.
B. Strophen der Spanier. 434—437.
a. Die Decime. 434—435.
b. Die Glosse. 435—437.
20. Von der Periode, als dem grammatischen Mittelgliede zwischen Prosa und Poesie. 437—444.
21. Schluß. 445.

Wegen mehrerer eingeschlichnen Druckfehler, als: Subsummtion, pythagoräisch, Matärie ꝛc. erwartet man die Verzeihung und Berichtigung von Seiten des Lesers. Die Cartons bringe der Buchbinder ja an die rechte Stelle, in dem ohne dieselben, die ganze Seite durchaus nicht verstanden werden kann.

Comm. aerist

E 19 ng 55 96

266 / 3 309-10-1-4÷5-6

alii 396 401
408 408

17-9 245 250-1-2-4-5-

673-5

20, 66, 267-8

381-99

321 accent

l m

n

Allemaal : bystaan
Alemal
Alemal = allemaal

Alemas
Alemā

Ausgelassene

Cf. 922

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bernhardi, August Ferdinand,

Sprachlehre

Bd.: 2

Berlin 1803
L.gen. 9 d-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10582810-9